СРПСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЕТНОСТИ

НАУЧНИ СКУПОВИ

Књига XLIX

ОДЕЉЕЊЕ ИСТОРИЈСКИХ НАУКА

Књига 13

ДЕЧАНИ И ВИЗАНТИЈСКА УМЕТНОСТ СРЕДИНОМ XIV ВЕКА

МЕЂУНАРОДНИ НАУЧНИ СКУП ПОВОДОМ 650 ГОДИНА МАНАСТИРА ДЕЧАНА

Септембар 1985

Примљено на IX скупу Одељења историјских наука, одржаном 25. новембра 1987.

Уредник

академик

ВОЈИСЛАВ Ј. ЂУРИЋ

СРПСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЕТНОСТИ

НИРО „ЈЕДИНСТВО“, ПРИШТИНА

БЕОГРАД 1989

ACADEMIE SERBE DES SCIENCES ET DES ARTS

COLLOQUES SCIENTIFIQUES

Volume XLIX

CLASSE DES SCIENCES HISTORIQUES

Volume 13

DEČANI ET L'ART BYZANTIN AU MILIEU DU XIVe SIECLE

A L'OCCASION DE LA CELEBRATION DE 650 ANS DU MONASTERE DE DEČANI

Septembre 1985

Reçu à la IXe séance de la Classe des sciences historiques le 25 novembre 1987

Rédacteur

VOJISLAV J. DJURIĆ

membre de l'Académie

ACADEMIE SERBE DES SCIENCES ET DES ARTS

NIRO „JEDINSTVO", PRIŠTINA

BEOGRAD 1989

ОРГАНИЗАЦИОНИ ОДБОР

Председник

академик *Сима Ћирковић*

Чланови

академик *Војислав Ј. Ђурић*

академик *Павле Ивић*

академик *Дејан Медаковић*

доп. члан *Димитрије Богдановић*

доп. члан *Димитрије Стефановић*

доп. члан *Божидар Ферјанчић*

др *Гордана Бабић*

др Гојко Суботић

Секретар

Марија Цветковић

COMITE D'ORGANISATION DU COLLOQUE

Président

Sima Ćirković, membre de l'Académie

Membres

Vojislav J. Djurić, membre de l'Académie

Pavle Ivić, membre de l'Académie

Dejan Medaković, membre de l'Académie

Dimitrije Bogdanović, membre correspondant

Dimitrije Stefanović, membre correspondant

Božidar Ferjančić, membre correspondant

Dr *Gordana Babić*

Dr *Gojko Subotić*

Secrétaire

Marija Cvetković

САДРЖАЈ

АРХИТЕКТУРА И СКУЛПТУРА ДЕЧАНА
L'ARCHITECTURE ET LA SCULPTURE DE DEČANI

СЛИКАРСТВО ДЕЧАНА У СВОМ ДОБУ
LE PEINTURE DE DEČANI DANS SON EPOQUE

СУДБИНА У ВРЕМЕ ТУРАКА

DEČANI SOUS LA DOMINATION TURQUE

ПОЗДРАВНА РЕЧ АКАДЕМИКА АНТОНИЈА ИСАКОВИЋА

Годишњице великих споменика културе сваком су народу прилика да са наслеђем своје прошлости успостави и неку нову везу, да се заборављеноја сети не ради саме прошлости колико ради нашеја Данас и оноја што носи сутрашњи дан. Није реч само о успоменама; прошлост која припада само себи је историја немушта; она је ван домета наше свести и користи. Високи Дечани, Грачаница, Пећка патријаршија, Милешева, Сопоћани или Ресава, ако су само ћутљива здања једноі давноі и заборављеноі времена српске историје, без одјека у живој, савременој свести овоіа народа и у њеіовом свеукупном стваралаштву, онда нам не би многіо значили.

Шест и по векова од подизања Високих Дечана Српска академија наука и уметности обележава зато са пуном свешћу о величини задатка, никада до краја оствареноі: да се осветли место тоі споменика културе и духа српскоі народа у култури и духовном свету Европе, како своіа тако и потоњеі времена. Ни у случају Дечана, Академија не жели да озбиљан истраживачки рад буде замењен слепим словом, и празним хвалоспевима. Таштa похвала прошлости није ни ти може да буде реч која нам данас треба. Само истина изречена и откривена до краја, истина која уништава слепило неопходна је овоме нарастају.

Рођена је нада у сазнању да једном створене праве духовне вредности одолевају искушењима векова, те да народ који је такве вредности умео да створи и да их чува шест стотина педесет іодина не може и не би требало да буде изіубљен на странпутицама историје.

Академију покреће свест да праве и трајне вредности не постоје за себе, ван читавоі света једне културе. Оне су израз великих заједница духа, а у исто време — улоі у то опште, недељиво блаіо човечанства. Национална култура вреди у пуној мери једино када није затворена у шкрињу народа који ју је стварао, и када је својим универзалним духом дарежљива према осталим народима. Споменици српскоіа средњеі века имају управо такву универзалност. Све више их тако доживљавамо. У ликовним уметностима, архитектури и сликарству, у писаној или певаној речи староіа српскоі језика, доіађала се једна свеопшта људска лепота. Високи Дечани откривају тај смисао општеіа, оноіа лепоі које надживљује своју епоху зато што се отима ка дужем, ка вечном, космичком трајању. Византијска уметност је и у овоме свом значајном српском изданку испољила моћ да іради синтезу античкоі, хеленскоі наслеђа и једне нове, драматичне, рекао бих и траіичне свести. Који су путеви овоіа духовноі іградитељства, какав су мост Високи Дечани и шта они то собом премошћавају, и како се то дух српскоіа народа, њеіових владара и архиепископа уздиіао до језика „изнад свакоі језика", и іде су исходишта іде су се зачеле безбројне дечанске слике, на којим је духовним пејсажима растао склад њеіова камена, коју резонанцуište ритам и тон њеіових песничких

мољенија, житија, служби и акатиста — све ће то, верујем, наука одгонетати данас и сутра, као што је покушавала да чини јуче.

Истраживања српског средњег века, најзад свестрана и мултидисциплинарна, важан су савремени пут самосазнања народа. При томе је веома значајно што ће носиоци таквих истраживања, уз српске научнике, бити све више и научници других народа и земаља. Не открива се само наше благо, него се проналази, разјашњава и целоме свету даје једно своје човеково достигнуће, у своје време трудом и подвигом српског народа створено. Осталом, само се у друштву зрелих народа једне високе цивилизације може стећи оно поштовање самога себе које инспирише на трпељивост, рад и солидарност с другима, самопоштовање одмерено и ненаметљиво. Српскоме народу потребна је таква свест о себи и такво поштовање самога себе: у заједници са цивилизованим народима, здружен око таквих многозначних и хуманих симбола какви су нам данас Високи Дечани, јуче Грачаница, прекјуче — Сопоћани, српски народ ће разумети своје корене и темеље, и проћи ће своју будућност. Све је у чврстим везама и незабораву, и све — у правом и тачном одмеравању вредности: ратовима се градила и бранила држава, али се само творевинама духа бранио народ и улазило се у историју.

Дечани стоје и данас, одолевајући времену не само као уметничка грађевина, као једна од највећих средњовековних сликарских галерија, него и као средиште живота, непрекинутог култа. За све честите Србе и Арбанасе, за староседеоце и за дошљаке, за хришћане и за муслимане, Дечани су вечни двор Светога Краља Стефана Дечанског, двор у који се долази као у драгу и блиску домаћинску кућу, са љубављу и поштовањем. Тако овај средњовековни владар, трагична личност српске историје, у својој задужбини живи и данас.

Светога Краља Стефана су слепили, па ипак је на крају прогледао. Приклонио бих се данас и више извукао ову црту култа у Дечанима: прогледати, савладати слепило. Како се савлађује краткотрајна и дуготрајна слепарија велико је умеће, а и велика поука у животу сваког народа. Јер слепи поклоник је и покорен поклоник.

Ничему и никоме, па ни себи, слепи народи не могу да служе.

У последње време многе књиге, научни скупови и интервјуи скидају скраме, отварају заклоњене прозоре. Само истинољубивим, одлучним а смиреним радом савлађује се слепарија.

Велика годишњица, дакле, нијествар једне успомене. Истражићемо путеве који воде ка нашим данима. Саздани у средишту немањићке државе, окружени тада српским народом, обдарени хрисовуљом српског краља која је свакоме себру и сваком пастиру давала право на живот и рад на овој земљи, у међусобној трпељивости и под окриљем закона, Дечани су велика порука историје. Надамо се да ће ову поруку умети да прочита и наш заборавни нараштај.

СРБИЈА УОЧИ ЦАРСТВА

СИМА ЋИРКОВИЋ

Тражећи тему која би подручје мога рада повезивала са предметом овог научног скупа, уочио сам у расправи Гојка Суботића о хронологији дечанског живописа[1] да се у Дечанима много радило у годинама уочи проглашења царства, као уосталом и у првим царским годинама Душановим, па сам закључио да би расправљање општих питања о српској држави у то преломно доба могло имати интереса и за историју завршавања манастира. Али, које су то прелазне године уочи царства? Недавно је Леонидас Мавроматис под насловом „последње године краљевства" обрадио целу владавину Стефана Дечанског.[2] Основе царства положене су по његовом мишљењу, као уосталом и мишљењу низа српских историчара на челу са Стојаном Новаковићем, још у време краља Милутина.[3] Многи су у Милутину видели претходника Душановог и српску историју прве половине XIV века оцртавали су као незадрживи православинијски успон у коме владавина Стефана Дечанског представља тек краткотрајни застој.

Све је то, наравно, и основано и оправдано, мада упрошћено и једнострано, јер узима у обзир само пораст моћи и снаге, способност српске државе да наступи као супарник и наследник Византијског Царства. Међутим, уздизање Србије од краљевства на царство морало је имати и непосредне мотиве и оправдања у свету идеја; морало је проистећи из одлука које су можда лагано сазревале, али су свакако биле донете у сасвим конкретним историјским околностима. Сила не може заменити право, нити га учинити излишним, оно што није засновано на праву представља тиранство. Судбина Душанове успомене упозорава нас да не смемо занемарити ту другу перспективу. Оно чиме су Душан и његови саветници правдали свој чин није изгледало уверљиво делу српског клера из следеће генерације, који је прихватио гледиште да је Душан поступао „бешчино", да се ухватио у замку „општег непријатеља", да је оставио прародитељску власт краљевства „зажелевши царско достојанство венча се на царство."[4]

Период што у Србији претходи царству може се, дакле, и мора се, по моме мишљењу, посматрати и изучавати двојако и са гледишта силе и са гледишта права, обраћајући у првом случају пажњу трајним и општим процесима, а у другом краткорочним променама, конкретним околностима, одлукама и њиховим непосредним побудама. У складу са тим и наше испитивање ће у првом случају неминовно обухватити дужи, у другом случају

[1] Г. Суботић, *Прилої хронолоїији дечанскої зидної сликарстїва*, ЗРВИ 20 (1981) 110—135.

[2] L. Mavromatis, *La fondation de l'empire serbe. Le kralj Milutin*, Thessaloniki 1978, 72—84.

[3] С. Новаковић, *Срби и Турци XIV и XV века*, Београд 1960³, где је у допунама пренето Јиречеково упозорење на особену перспективу у којој Новаковић посматра догађаје с почетка XIV века.

[4] *Животи краљева и архиепископа српских*, ед. Ђ. Даничић, Загреб 1866, 380, навод по преводу Л. Мирковића, стр. 289.

сасвим кратак период. У овом огледу строго одређених граница није могуће подробно следити ни један ни други пут истраживања, мора се издвојити и истаћи неколико најважнијих ствари, по могућству таквих које у досадашњој литератури нису довољно запажене.

I

При посматрању раста моћи узећемо три параметра и поредити их, на једној страни, са стањем српске државе у претходним периодима, а на другој страни са стањем Византије у време уздизања Србије на царство. За поређење се готово намећу: (1) територијално пространство, (2) економски потенцијал и (3) војна снага.

1. Питање о територијалном ширењу Србије чини се на први поглед јасно и једноставно, али при ближем посматрању и оно постаје компликовано. Наиме, Србија се скоро цело време свога развоја ширила на рачун Византије и њених територија. Ако идемо довољно уназад, до 1018/20. рецимо, запазићемо да је готово све што је у српској држави 1345. било некад византијско, проширење је огромно, обухвата територије од Браничева до Христополља. Али, такво посматрање није реално јер у јединствени низ уклапа промене које су се десиле у току дугог времена, тако да их ниједна генерација није перципирала као добитак или губитак. За нашу тему занимљиво је тек оно што је одузимано од обновљене Византије после 1261. На тим територијама су утицаји византијске власти и тековине византијске цивилизације на други начин присутне него у областима изгубљеним до краја XII века. Прелом може представљати само Милутинова влада када „држава грчког царства сизаше до места званог Липљан".[5] Ако пођемо од тога прелома, имамо ширење српске државе у таласима: 1282—1284, 1331/2. и 1334 (у старијој литератури је то схваћено као једно освајање) и 1342—1345, од савеза са Кантакузином до освајања Сера и проглашења царства.[6]

Највећи значај имају први и трећи талас. Први је донео српским владарима значајне градске центре и подручје које представља чвор комуникација, одакле се отвара приступ према свим европским деловима Византијског Царства: Тракији, Албанији, Тесалији и преко ње даље ка југу. Милутинова освајања нису безначајна ни као територијални прираст, али владање освојеним територијама у Македонији само по себи није могло подстицати царске амбиције. Била је то периферија, без центара значајних за развој Царства, чија је глава до тада била пуних хиљаду година у Цариграду. Подсетимо се, из провинције се владало Царством једино за време изгнанства 1204—1261. Само је Охрид, освојен 1334, имао улогу великог црквеног центра, мада је и његово јурисдикционо подручје до средине XIV века на разним странама било окрњено.

Последња освајања из 1342—1345. имају толико велики значај што српску државну територију као клин убацују у Ромејско Царство и пресецају његов тек неколико година раније успостављени територијални континуитет на европском тлу.[7] Значајан је и због тога што је под српску власт довео Свету Гору са њеним великим ауторитетом и утицајем на верски живот православног света. Посматрање територијалних промена несумњиво показује да се Србија шири, а Византијско Царство скупља и смањује, неоспорна је узлазна тенденција код српске а низлазна код ромејске државе. Ипак, тај деценијски тренд није

[5] *Животи краљева и архиепископа српских*, ed. Ђ. Даничић, 107, навод по преводу Л. Мирковића, стр. 81.

[6] Уп. *Историја српског народа* I, Београд 1981, 513—527 (Б. Ферјанчић), где је наведена основна литература.

[7] Тесалија и Епир присаједињени су Цариграду тек 1336. после дугих борби започетих после смрти Стефана Гаврилопула. Уп. Ф. Баришић, *Михајло Мономах, епарх и велики контоставл*, ЗРВИ 11 (1968) 215—234.

предодређивао промену улога, чак су биле далеко од тога да их сматрају изједначеним, јер једна страна је имала Царски Град док му се друга тек приближавала.

Колико је престоница значила за живот Царства и у то касно доба индиректно, али речито сведочи одломак из успомена Јована Кантакузина, који говори о догађајима с пролећа 1328, о последњој фази рата између два Андроника. Бугарски цар Михаило Шишманић послао је тада одред војске у помоћ старом цару Андронику II. Кантакузин и Андроник III сумњичили су тада бугарског владара да војску није послао старом цару зато да би му помогао, већ ради тога да би се домогао царске палате, да би затим с целом војском посео град и потом потчинио државу Ромеја.[8] И тада се, дакле, сматрало да владање престоницом отвара пут владању Царством.

2. При упоређивању привредних потенцијала наилазимо на још веће тешкоће јер немамо одговарајућих квантитативних показатеља ни за једну ни за другу државу. Оно што треба да поредимо далеко је теже ухватљиво од површина државне територије, о којима имамо, ипак, прилично тачне представе. Морамо полазити од мишљења савременика и од неких квалитативних елемената у којима долази до израза релативно богатство или сиромаштво.

За Србију се с поуздањем може тврдити да је била у успону у односу на стање у претходним периодима и да је економска подлога тога успона била у рудницима којих је све више и са све већом производњом. Прво се спомиње један, па три, затим пет, па седам.[9] Сигурно је да су рудници доприносили општем повећању богатства земље, нарочито повећању владарских прихода. Међутим, из времена Душановог краљевања немамо никаквих података о приходима, било појединачног рудника, било рударства у целини. Можемо о привредном расту говорити служећи се квалитативним критеријима, пре свега на основу повећане потрошње на војску, на градитељство, раскош итд. Промене су биле уочљиве већ средином Милутинове владе и Теодор Метохит је оставио речито и много пута у нашој литератури искоришћавано сведочанство.[10]

Исто је тако сигурно да је Византија била захваћена економским опадањем. О томе су сачувана мишљења савременика, јадиковања због сиромашења и пропадања, неуморно понављана и у модерној литератури. Тек недавно смо се у економској историји почели питати о томе какве су стварне размере тога опадања, да ли у њему има разлике у ритмовима или регионалне диференцираности? Остављајући у овом моменту по страни општу проблематику позновизантијске економске кризе и упућујући на одговарајућу литературу,[11] вратимо се нашем поређењу Србије и Византије. Само од себе се намеће питање: нису ли се Србија у економском успону и Византија у економском опадању сусрегале са приближно уједначеним потенцијалима? Колико год таква хипотеза могла изгледати привлачна и блиска здраворазумском закључивању, она се тешко може довести у склад са нашом фрагментарном документацијом према којој изгледа да ослабљено Царство и ојачала Краљевина нису припадале истом реду величина.

Према Нићифору Григори буџет Царства је почетком владе Андроника II био толики да се рачунало са 1.000.000 номизми прихода.[12] Говорећи о нешто каснијем времену

[8] *Ioannis Cantacuzeni eximperatoris historiarum* I, ed. L. Schopen, Bonnae 1828, 294—296 (надаље Cant.).

[9] Уп. S. Ćirković, *The Production of Gold, Silver and Copper in the Central Parts of the Balkans from the* 13th *to the* 16th *Century*, Beiträge zur Wirtschaftsgesc hichte, Bd. 2, Stuttgart 1981, 91—97 (са старијом литературом).

[10] Уп. превод и коментар И. Ђурића у *Византијски извори за историју народа Југославије* VI, Београд 1986, 110—112.

[11] Уп. A. Laiou-Thomadakis, *The Byzantine Economy in the Mediterranean Trade System. Thirteenth-Fifteenth Centuries*, Dumbarton Oaks Papers 34—35 (1980—1981) 177—222; S. Ćirković, *Sviluppo e arretratezza nella peninsola balcanica fra il XIII e il XVI secolo, Sviluppo e sottosviluppo in Europa e fuori d'Europa dal secolo XIII alla rivoluzione industriale.* Atti della "Decima settimana di studio" (7—12 aprile 1978), Firenze 1983, 291—311; M.F. Hendy, *Studies in the Byzantine Monetary Economy* c. 1300—1450, Cambridge 1985.

[12] *Nicephori Gregorae Byzantina historia* I, ed. L. Schopen, Bonnae 1829, 317: уп. M. Hendy, нав. дело 161—64.

(око 1348) исти Григора бележи да је владар од царина у престоници добијао 30.000 златника, а да су у исто време ђеновљанске царине у Пери (Галати) доносиле 200.000 златника.[13] То је сведочанство о великом сиромашењу царске ризнице, али и сведочанство о још увек великом трговачком промету чији су плодови доспевали у руке странаца. Млади Андроник III је у јесен 1327. потраживао од свога деде на име неисплаћене апанаже и субвенције за издржавање војске за само четири године 350.000 златника.[14]

За српску државу, и то у време царства (1348), имамо у једној интерполисаној повељи податак да је десетак од „добитка живог", што се с разлогом тумачи као приход од стоке, износио 4.000 крстатих перпера, што значи да је годишњи приход цењен на 40.000 крстатих перпера, што је у то време вредело 20.000 млетачких златника.[15] Иначе су све друге бројке о владарским или државним приходима знатно скромније. Годишњи приходи с територија у Македонији и Албанији, освојених до краја XIII в., процењивани су 1308. тако да не прелазе износ од 5.000 златника.[16] Целокупна накнада за Стон и његово полуострво 1333. износила је 8.000 перпера (=4.000 дуката), а кумерк солски, део царине на продату со у Дубровнику, признат српском владару, вредео је свега 900 перпера.[17] Када су у лето 1349. обрачуната дуговања цара Душана Дубровнику, нађено је да владар дугује 9.287 перпера, што је ваљало исплатити у року од три године од дела прихода дубровачке, зетске и призренске царине![18]

Иако се наведене бројке тешко дају непосредно упоређивати, јер се оне из Византије односе на целокупне приходе, а ове из Србије на неки недефинисани део, ипак су разлике такве да откривају да економски потенцијали Византије и Србије нису припадали истом реду величина. И поред територијалног ширења и руларства, које је било на почетку узлета, Србија није била дорасла урбанизованој од давнина и трговачки веома активној Византији, која је и у периоду опадања чувала своју позицију на најважнијим трговачким путевима источног Медитерана. У првој половини XIV века привредно стање и Србије и Византије одређено је било неједнаким наслеђем прихваћеним од ранијих генерација.

3. Код трећег параметра, који смо изабрали да поредимо, Србија је била у преимућству. Већ је одавно познато да је у Србији у време Милутина почело унајмљивање страних ратника. Први покушај није био нарочито успешан. Тицао се, као што је одавно познато, једног дела Туркопула, некадашњих византијских најамника, који су се одметнули и заједно с Каталанцима пустошили византијску територију. Српски краљ их је прихватио „на част и на завист своме владичаству од околних царева", али су се они и од њега одметнули, па је морао с оружјем да их покори.[19] Следећу нама познату групу најамника у српској служби чинило је 2.000 Кумана, које Милутин није враћао своме тасту цару Андронику II, што је имало за последицу настанак затегнутости и дипломатске преговоре.[20] У време око велбушке битке у служби српског краља били су „Келти", у ствари Каталанци, а можда и Немци.[21] За време Душана био је у служби владара одред Немаца у јачини 300—500 људи, употребљаван као гарда и, понекад, као посада у тврђавама. За разлику од повремено унајмљиваних ратника ови Немци су дуго били у владаревој служби и морали су га много коштати. Били су код Душана још пре но што је у Србију дошао

[13] *Nicephori Gregorae Byzantina historia* II, 841—842.

[14] Cant. I, 237.

[15] P. J. Šafařik, *Okázky občanského písemnictví*, Praha 1870², 100.

[16] У уговору краља Милутина са Карлом Валоа, ed. Л. Мавроматис, нав. дело, 130.

[17] К. Јиречек, *Историја Срба* II, Београд 1952 (репр. 1978) 215.

[18] *Историја српског народа* I, 548 (С. Ћирковић).

[19] *Животи краљева и архиепископа српских*, ed. Ђ. Даничић, 143—144.

[20] *Византијски извори за историју народа Југославије* VI, 308, 319.

[21] Уп. М. Динић, *Шпански најамници у српској служби*, ЗРВИ 6 (1960) 16—28.

Јован Кантакузин, а били су у Србији и у тренутку смрти цара Срба и Грка.[22] Ако се узме у обзир чињеница да је месечна плата Каталанаца, које је почетком XIV века узео у службу цар Андроник II, била преко 2 златника (у XV веку је плата коњаника била 2,5—3 дуката) месечно, трошкови српског владара на сталне немачке најамнике морали су бити негде између 12.000 и 15.000 златника годишње.

Споменути уговори византијског цара с Каталанском компанијом и заплети који су из њих произашли показују да нису једине тешкоће биле у износу плате, већ и разним другим потраживањима, као што су одштете, камате на закашњење исплате најма, посебне награде итд. Огромни захтеви Каталанаца у износу од 300.000 перпера умели су да спласну на 33.000 перпера и 100.000 модија жита.[23] У сваком случају, упадљиво је да после познатих тешкоћа са Каталанцима и Туркопулима Византијско Царство више не узима професионалне ратнике у најам, већ стране помоћне или савезничке војске на основу аранжмана са владарима. Ако се прате византијска војна дејства од грађанског рата између два Андроника до ратова Душановог времена, види се да су ефективи веома скромни и да их чине пратње владара и великаша, затим територијални одреди које дижу намесници области, односно градова. У последњем периоду грађанског рата 1327—1328. одлучну снагу представљало је 300 добро извежбаних и дисциплинованих ратника, које је водио млади цар Андроник III. С њим се није упустила у борбу целокупна снага старога цара увећана српском помоћном војском од 12 *таіми*. Пошто не знамо колика јединица је била *таіма*, нисмо у стању да проценимо величину српске помоћи, али из извора се види да је сматрана за озбиљну снагу. То је био тек део српске војне снаге, јер је главнина (πανστρατία) била уз краља Стефана Дечанског.[24]

Према изворима који говоре о бици код Велбужда српски краљ је био у стању да дигне војску до 15.000 ратника, тако да је могао бити равноправан супарник бугарском цару Михаилу Шишманићу. Високо оцењивање бројности и снаге српске војске осећа се и из дијалога између Јована VI Кантакузина и Душана 1342. године, како је пренет у Кантакузиновим *Успоменама*. Кантакузин је рачунао на Душанову војну помоћ, желео је да је добије, али је, ипак, наглашено препуштао српском краљу да одлучи ако хоће и „ако може да помогне". Додао је објашњење зашто је рекао и то „ако може", што је Душан прихватио, мада се у први мах увредио. Мислио је, наиме, да Византинац не познаје његове снаге: „Пошто си ме таквих сумњи ослободио, онда ћу и ја теби сасвим отворено ставити до знања да располажем војском која би против непријатеља била сасвим довољна и да ћу ти радо помоћи, ако ти то сам желиш".[25] На том убеђењу да Душан располаже довољним снагама заснивали су се њихови даљи разговори и сарадња док се нису разишли. У сваком случају, обе стране у византијском грађанском рату морале су да се ослоне на савезничку помоћ Умура, Орхана, ђеновљанске флоте.

Према ономе што је до сада изнето о територији и привредним потенцијалима требало би очекивати да су и војне снаге биле приближно уједначене, а то није био случај. Несклад се мора приписати неким дубљим структуралним разликама међу државама, неједнаким начинима регрутовања ратника, различитим ставовима према издацима за војне потребе. Од почетка XIV века нешто се темељно променило у византијском ставу према рату. Одустаје се не само од узимања најамника, него и од градње и одржавања флоте. Нићифор Григора оптужује царицу Ирину да је на кћерку и зета утрошила новац којим би се могло опремити стотину тријера.[26] Студије о византијској архитектури, читане

[22] К. Јиречек, *Историја Срба* II, 110—112; M. Dinić, *O vitezy Palmanu*, Zgodovinski časopis 6—7 (1952 - 53) 398—401.

[23] A. Laiou, *Constantinople and the Latins. The Foreign Policy of Andronicus II.* Cambridge/Mass. 1972.

[24] *Византијски извори за историју народа Југославије* VI, 319—321. Касније се рачунало са 24 великашка одреда у Душановој војсци (нав. дело, 406).

[25] На истом месту, 392.

[26] Наведено дело, 176.

на овом скупу, показују да је доба којим се бавимо обележено застојем у грађевинској делатности. Цареви понешто поправљају, али више не граде. Оно што се у ово време издаје и троши потиче махом од магната, појединаца или богатих породица, у чије руке се већ одавно слива део богатства што је некад припадало царству.

Сажимајући оно што смо нашли у кратак закључак, можемо рећи да је Душан имао несумњиву надмоћ у војној снази и да су га искуства из времена кад је подржавао два претендента на царску власт, Сиргијана и Кантакузина, научила да реалистички процењује своје могућности.

II

Узимајући у разматрање ону другу, легалну страну пута ка царском крунисању можемо запазити да ни ту није било елемената који би издавна утицали и наводили српске владаре да се узвисе у рангу и изједначе с византијским царевима. Напротив, од Милутиновог времена имамо сведочанства о томе да су српски краљеви показивали да прихватају византијску идеју о хијерархијски устројеној породици владара са византијским царем на челу. Извори византијског владара и даље помињу најчешће као *ірчкої* цара, али у Милутиновим исправама, као и Милутиновом *Житију*, Андроник II изричито се назива васељенским царем и сматра се за краљевог оца. Милутин је, наравно, утолико лакше називан љубезним сином царевим што је био ожењен царевом кћерком, што је био везан за царску породицу.[27] Милутинов син Стефан Дечански био је неколико година у Цариграду под надзором старога цара Андроника II, а касније је женидбом царском рођаком Маријом Палеолог дошао у положај сличан очевом. И он је признавао и чествовао византијског цара као свога оца, наравно, у периодима мира и добрих односа. Сведочанства о њему нису тако речита као о Милутину, али из посланице Нићифора Григоре јасно се види да српски краљ испраћа обудовелу ташту свечано, између осталог и због тога „што је била снаја великог цара".[28]

О Душану знамо да се као краљ у два маха састајао са византијским царем Андроником III Палеологом. Први пут је састанак био на реци Галику код Солуна 26. августа 1334, када је уговорен мир, а касније је уследила и византијска савезничка помоћ.[29] Говорећи о другом састанку, највероватније у лето 1336, коме је и сâм присуствовао, Кантакузин изричито спомиње држање српског краља: „показујући велику разборитост и смерност, држао се према цару као господару".[30] Кад се све ово узме у обзир, постаје још занимљивије питање о томе кад је и како дошло до преокрета, шта је навело српског владара да изађе из подређеног положаја, чиме је могао правдати своје настојање да се изједначи са византијским царем.

Као некад Симеон Бугарски и Душан је у раној младости живео неко време у Цариграду, тако да је могао да упозна византијски начин живота и византијска схватања. Он је из преведених византијских хроника — неке су биле преведене баш у његово време — могао усвојити визију историје у којој се смењују царства, међу којима је Римско последње, а његов изданак и продужетак је њему савремено Царство Ромеја. У сваком случају, из пропратне речи уз Законик види се јасно да је Душан себе видео у низу правоверних и православних царева, који почиње Константином Великим.[31] Не може, дакле,

[27] Животи краљева и архиепископа српских, ed. Ђ. Даничић, 145—146; С. Новаковић, *Законски споменици српских држава средњеіа века*, Београд 1912, 391, 477, 479, 480.

[28] *Византијски извори за историју народа Југославије* VI, 626.

[29] *Византијски извори за историју народа Југославије* VI, 345—347, где су и подаци других извора о овом састанку.

[30] *Византијски извори за историју народа Југославије* VI, 352—353.

[31] Нема разлога да се доводи у питање аутентичност цареве речи уз Законик, сачуване једино у Раковачком рукопису Душановог законика. Уп. Н. Радојчић, „Реч цара Стефана Душана уз његов Законик" у издању: *Законик цара Стефана Душана* 1349 *и* 1354, издао и превео Н. Радојчић, Београд 1960, 147—162.

бити ни најмање сумње у то да је Душан познавао и усвајао византијску царску идеологију, те се у њој мора препознати и најопштији мотив његових поступака 1345—1346. године.

Ипак, тиме се не можемо задовољити у напорима да проникнемо и разумемо конкретније побуде за проглашење царства и царско крунисање. Поред целовите царске идеологије и идеала царства како се у начелном виду испољава у доктринама и у погледу на историју, треба узети у обзир и политичку стварност, реалну ситуацију царства, какву је упознао у Цариграду и касније посматрао из Србије. Већ је споменуто да је Душан имао уза се два претендента на царски престо: Сиргијана Палеолога 1333—1334. и Јована Кантакузина 1342—1343. Први није стигао да се крунише за цара, али је несумњиво стремио томе. Тако су га разумели савременици, па и најзаинтересованији међу њима цар Андроник III Палеолог.[32] Јован VI Кантакузин се прогласио за цара и почео да се бори за власт знатно пре но што је дошао Душану и склопио с њим савез. О сусретима и разговорима Кантакузина и Душана обавештени смо једнострано и тенденциозно из мемоара Кантакузина, жељног да себе представи потомству у што повољнијем светлу и да нагласи како је чувао царско достојанство и како је Душану наметао поштовање тога достојанства и интегритета Ромејског Царства.[33] Не може бити ни најмање сумње у то да су аргументи и једног и другог претендента, оптужбе против оних који су држали власт, откривали вапијуће разлике између онога што је по општеприхваћеној доктрини и по примерима из историје требало да буде царство и онога што је царство стварно било. У сваком случају, морао је запазити како је код стицања највише власти најмање строгих правила, како се династије сразмерно лако смењују, како припадање светородној династији није предуслов за крунисање као у Србији.

У модерним анализама се ретко запажало, ако је уопште запажено, да Византијско Царство Душановог времена више није било јединствена политичка творевина. Јединство је било нарушено и на персоналном и на територијалном плану. Појава савладарства, позната из најранијих времена, почела је у доба Палеолога да показује особене црте, међу којима је смањивање разлике између великог цара и његових савладара, уместо сукцесије као главне функције савладарства све више се намеће паралелизам, а повезивање са системом апанажа и поједина решења из нужде (за време рата два Андроника) дају маха тенденцијама територијализације власти савладара, њеном ограничавању на поједине делове Царства.[34] То је у пуној мери дошло до израза тек после Душановог крунисања, али прве поделе у изузетним околностима биле су одраније познате.

У време вишегодишњих сукоба Андроника II и његовог унука Андроника III у два маха су формалним уговорима обезбеђивали мир између цара и његовог савладара. Тако је 6. јуна 1321. у Региону договорено да се власт подели тако да је Андроник II добио Цариград с околином до Селимврије, градове у Анатолији, острва и македонске и западне области од Христопоља до граница Царства, док је унук Андроник III имао области од Селимврије до Христопоља. Вођење спољне политике остављено је старом цару, а из историје каснијих сукоба види се да је млади цар убирао порезе, постављао намеснике, издржавао војску итд.[35] Причања о предисторији последње фазе рата између два цара откривају колико је реална била граница између њихових територија: задржавани су про-

[32] То се јасно види из текстова Нићифора Григоре и Јована Кантакузина, најприступачнијих сада у: *Византијски извори за историју народа Југославије* VI, 215—221, 340—345. Паника на цариградском двору избија нарочито из Григориног излагања, Кантакузину је срећан исход омогућавао да побуну приказује безазленије но што је била. У Душановом Житију Сиргијан се уопште не спомиње, сукоб је изазван поступком цара Андроника III према краљевом оцу. *Животи краљева и архиепископа српских*, ed. Ђ. Даничић, 222—223.

[33] Приступачно сада у преводу Б. Ферјанчића у: *Византијски извори за историју народа Југославије* VI, 377—406, 523—540.

[34] Б. Ферјанчић, *Савладарство у доба Палеолога*, ЗРВИ 24—25 (1986) 307—382.

[35] Cant. I, 115.

лазници, контролисана и плењена писма итд.[36] Посебна територија младога цара није се трајно одржала, нестала је исто онако као што је и настала, у ненормалним приликама изазваним сукобом на врху Царства.

Издвајање дела територије за савладара остварено је макар за кратко време, а мисао и жеља за поделом гајена је и на другим странама. Таст Стефана Дечанског паниперсеваст Јован Палеолог борио се 1325—1326. уз помоћ српског зета да образује самосталну територију, он је „хтео да себи обезбеди царство које је сматрао да му припада као наслеђе". Та амбиција се хранила давним неоствареним планом цара Михаила VIII Палеолога да за сина Константина образује посебну државу у Македонији и Солуну.[37] Познати су планови царице Ирине/Јоланте, над којима се згражао Нићифор Григора, да подели територију Царства међу синове, тако да сваки „влада делом који му припадне као личном баштином и поседом, који прелазе с оца на њих према владајућем закону који се односи на имовину и имање обичних људи, а затим се на исти начин даје у баштину деци и потомцима".[38] Иринин план је подразумевао да њени синови Јован, Теодор и Димитрије постану цареви: „Они би били други, по достојанству после њеног пасторка Михаила (IX), а други такође и у односу на поделу Ромејског Царства, али сваки самосталан и самодржаван и нико никоме потчињен".[39] Григора је царичине планове и упорне захтеве од цара Андроника II да се преуреде односи у Царству осуђивао као новотарије, као „латински обичај", који је њему мрска странкиња желела да уведе међу Ромеје. Као што је на другом месту речено, Григора са царем заједно у врло уопштеном виду супротставља недељивост царства, какву траже царски закони „који су већ многим столећима потврђени и устаљени", западњачким обичајима за које би требало да је карактеристична дељивост и наслеђивање по правилима приватног права. За нашу тему није без интереса дилема пред којом се нашао цар Андроник II према Григориним речима: „... или да цара Михаила лиши царске власти и раздели је међу њене синове, или, као другу могућност, да њих постави као учеснике и судионике у својој власти".[40] Очигледно је и генерацијама почетком XIV века блиска мисао о „породици краљева", али веома далека од оне из рановизантијског периода.

Стари закони Ромеја који се тичу чланова царске породице и њихових права потегнути су још у једној прилици, у време рата између Андроника III и Михаила Шишманића 1328. године. На захтеве да врати отети град Вукелон, Михаило Шишманић је узвраћао да су његова жена и Андроник III деца једног истог оца, па би било праведно да и она добије део очевог наслеђа. На то је Андроник III поручивао да је спреман да зету препусти не само спорни град Вукелон, него и друге градове да их заједнички имају (αὐτῷ συμμετέχοντι), али да призна да је Андроник III изнад њега по ромејском закону. А тај ромејски закон, како преноси Кантакузин, тражи да цареви синови најстаријег по годинама називају царем и да му се покоравају и служе. Ако, дакле, Михаило хоће да буде „роб" и да Андроника III назива царем, предаће му градове и земље. Михаило, који се налазио у близини с војском, убрзо је одговорио да, пошто је он цар, не приличи да буде под влашћу другог цара. Измењивали су и даље поруке и спречили рат на тај начин што је бугарски цар предао спорни град.[41] За нас је битна околност да у византијским схватањима, како их заступају Андроник III и Кантакузин, пресудан услов за легално учешће у највишој власти

[36] Cant. I, 210—212, уп. превод и коментар: *Византијски извори за историју народа Југославије* VI, 315—317.

[37] Уп. Ф. Баришић, *Константин Порфирогенит Палеолог*, ЗРВИ 22 (1983) 43—57.

[38] *Nicephori Gregorae Byzantina historia* I, 233—237 и превод са коментаром у: *Византијски извори за историју народа Југославије* VI, 171—175, где су наведена и разна тумачења овог места. Од њих издвајамо Љ. Максимовић, *Генеза и карактер апанажа у Византији*, ЗРВИ 14—15 (1973), 103—154.

[39] *Византијски извори за историју народа Југославије* VI, 172.

[40] Нису без значаја употребљени термини: κοινωνοὺς καὶ συμμεριστὰς αὐτῷ *Nicephori Gregorae Byzantina historia* I, 234.

[41] Cant. I, 325—329.

представља признавање главног цара за господара; одсуство стварног крвног сродства, владање другом страном државом нису Михаила Шишманића искључивали из круга „царевих синова", власних да учествују у располагању очевим наслеђем. Другим речима, Михаило је, иако странац и самосталан владар, могао бити третиран као Андроников савладар да је прихватио да призна његову врховну власт.

Захваљујући брижљивим студијама о титулама које је Душан употребљавао као цар, знамо да је био свестан стварне раздробљености територије Византијског Царства. Поред опште титуле цара Србљем и Грком, Душан је употребљавао и опширнији облик у коме су се, не увек истим редом ни у истој комбинацији, јављали: Поморје, Западне Стране, Сав Дис или Велики Дис, Албанија и Деспотат. [42] И Романија се употребљава у више значења.[43] У овом контексту није од прворазредног значаја прецизна идентификација ових територија, већ околност да их Душан разуме као индивидуалности, као стварне, заокружене делове Царства. У таквом поимању територије Царства налази се кључ за разумевање Душанових царских амбиција, нарочито њиховог правног заснивања.

Одавно је запажено да се у дипломатичкој грађи Душановог времена краљевања налази група повеља у којима се у титули или потпису спомињу Грци, предели грчки, грчке стране. Нарочито су карактеристичне оне у којима Душан себе назива „честникь Грькомь" или „честникь грьчьскимь странамь".[44] Резултати дугих дипломатичких испитивања дозвољавају нам да ову групу повеља хронолошки сместимо у период између разлаза са Кантакузином 1343. и проглашења царства у децембру 1345.[45] Већ је Стојан Новаковић уочио да „честникь" није „часник" у смислу достојанственик, ни „учесник грчки", како је некад неспретно преведено, већ то значи онога ко има чест, део, удео, удеоничара, како се често каже у теолошким текстовима. Смисао овог проширења српске краљевске титуле је у томе да је српски владар после освајања скоро целе Македоније и великог дела Албаније постао удеоничар, „particeps"[46], господар дела преко кога учествује у владању целином Ромејског Царства. Овде ваља подсетити на изванредно важан резултат истраживања Михаила Динића, који је показао да велика Душанова освајања падају у 1343, а не 1345. годину, како се веровало од Јиречекових времена.[47] Још пре освајања Сера Душан је имао више византијских територија од Кантакузина, који се од 1341. дичио царском титулом. Проглашењу за цара, данас то можемо поуздано рећи, претходио је кратак период у коме је Душан у сопственом виђењу био са-учесник (particeps) у владању Царством.

[42] М. Динић, *Српска владарска титула у време царства*, ЗРВИ 5 (1958) 10—14; G. Soulis, *The Serbs and Byzantium during the Reign of Tsar Stephen Dušan* (1331—1355) *and his Successors*, Washington 1984, 27—31, 37—39, 177.

[43] Љ. Максимовић, *Грци и Романија у српској владарској титули*, ЗРВИ 12 (1970) 61—78.

[44] Први је промене у титулатури везао са исправљеном хронологијом освајања М. Динић, *За хронологију Душанових освајања византијских градова*, ЗРВИ 4 (1956) 8—10.

[45] Г. Суботић, *Прилог хронологији дечанског зидног сликарства*, ЗРВИ 20 (1981) 118—120 и нап. 31, прибрао је повеље из тога периода. Поред повеље за Богородицу Периблепту у Охриду, он је као изузетак третирао и Душанову повељу о дару протосеваста Хреље, која је стављана у 1336. годину. Касније се показало да је и та повеља фалсификат из 70—80-их година XIV века, израђен на основу неке повеље из периода 1343—1345. Уп. С. Ћирковић, *Хрељин поклон Хиландару*, ЗРВИ 21 (1982) 103—116.

[46] Цела титула гласи: Stephanus, Dei gratia Servie, Dioclie, Chilminie, Zente, Albanie et maritime regionis rex, nec non Bulgarie imperii partis non modice particeps et fere totiius Romanie dominus, Š. Ljubić, *Listine ob odnošajih Južnoga Slavenstva i Mletačke Republike* II, Zagreb 1870, 278. По овој латинској верзији титуле Душан би био и „чесник Блгарсм", што не налазимо у српским повељама, али не смемо губити из вида српски потпис у другој дечанској хрисовуљи: Стефанъ въ Христа Бога вѣр'ныи краль всѣхъ сръбскихъ и поморскихъ земль и прѣдѣль грьчскихъ и блъгар'скихъ (М. Милојевић, *Дечанске хрисовуље* 3) и снимак у П. Ивић — М. Грковић, *Дечанске хрисовуље*, Нови Сад 1976, 278. М. Благојевић је облик титуле повезао са онима где је Душан „чесник Грком" и унутрашњим разлозима потврдио да се повеља мора датовати после 1343 (оснивање Светих Арханђела) а пре узимања царске титуле у децембру 1345. Како је цитирано латинско писмо од 15. октобра 1345, онда, вероватно, и спомен бугарских предела у потврди дечанске хрисовуље треба ставити ближе томе датуму.

[47] М. Динић, *За хронологију Душанових освајања византијских градова*, ЗРВИ 4 (1956) 1—10.

У светлости те чињенице могу се објаснити две појединости. У нумизматичком материјалу познате су врсте новца са латинским натписима у којима је Стефан REX RASIE и INPERATOR ROMANIE.[48] Оне свакако спадају у период после проглашења царства, али сведоче о одвајању старих српских земаља од нових византијских освајања, о разликовању два владарева својства: краљевског за наслеђене и царског за освојене земље. То исто подвајање, али у другом виду, долази до израза у подели на „земљу царства ми" и „земљу краљеву" у Душановом законику и српским повељама, односно о подели са сином, о којој говори Нићифор Григора, по коме је син владао „по трибалским обичајима" територијом од Дунава до Скопља, а сâм Душан осталим територијама „према уобичајеном ромејском начину живота".[49]

Византијским територијама придаје се велики значај и у тексту у коме Душан говори о своме уздизању, у пропратној речи уз први део Законика.[50] Са 16 година владе, ојачан десницом Сведржитеља и његовом милошћу „мене прѣложи отъ кралиев'ства на православ'ное царство, и въсехъ дасть ми въ роуѹѣ, такоже и великомоу Кон'стан'тиноу цароу, зем'лие и въсехъ страны и поморіа и велике градове царства грьчскаго". Све се то десило не његовом вољом, нити силом, већ Божјом вољом и благословом и молитвама оних који су учествовали у крунисању, који га „поставише за цара в всаку православну веру, Тројицу јединосушну славити в вјеки, амин". Дакле, даровање земаља од стране божанског заштитника увело је Душана у низ православних царева који почиње Константином Великим, а видљиви израз легитимности „преложења" од краљевства на царство био је у благословима и молитвама оних који су учествовали у крунисању: српског патријарха Јоаникија и архијереја сабора српског, бугарског патријарха Симеона и свих архијереја сабора бугарског, прота, свих игумана и старада сабора светогорског, „паче же и от архијереја престола грчскаго и всего сбора иже изволише о мне царствовати".[51] Формулација је, на жалост, таква да суделовање „архијереја престола грчког" остаје у непрозирној магли. Пре свега, није јасно на кога се мисли. Да ли је реч о охридском архиепископу, како се претпоставља у нашој литератури полазећи од биографа патријарха Саве II? Он је био под Душановом влашћу, па то чини његово суделовање вероватним. Он је учествовао на српском државном сабору.[52] Наведена формулација уза сву нејасност као да сугерише индиректно учешће или саучешће.

Од свих оних који су благословима и молитвама подржали Душаново крунисање једино о ставу Светогораца имамо неке податке. Знамо да су они власт српског краља признали под одређеним условима, исказаним у преговорима са краљевим логотетом Хрсом и унетим у Душанову општу повељу за светогорске манастире, издату новембра 1345. после освајања Сера. Поред захтева у погледу аутономности Свете Горе и очувања имања њених манастира, Светогорци су наметнули, а Душан је прихватио „да се никада не спречава помен цара Ромеја, него да се помиње у првом реду његово име а онда и (име) нашег краљевства".[53] Упадљиво је да су Светогорци тражили управо оно до чега је Византијцима, како смо видели из излагања Јована Кантакузина и Нићифора Григоре, било највише стало, наиме, да византијски цар има виши положај од браће и синова, од оних које је могао учинити учесницима и судеоницима у својој власти.

[48] С. Димитријевић, *Хронологија Душанових царских новца*, Историјски часопис 9—10 (1959) 117—119; G. Soulis, нав. дело, 30.

[49] Уп. осврт на литературу у коментару Б. Ферјанчића, *Византијски извори за историју народа Југославије* VI, 262—271, нарочито нап. 125. У заоставштини проф. Михаила Динића налази се необјављени текст реферата одржаног на византолошком конгресу у Солуну 1951. о подели Душановог Царства.

[50] *Законик цара Стефана Душана 1349 и 1354*, издао и превео Н. Радојчић, Београд 1960, 85.

[51] На истом месту.

[52] А. Соловјев — В. Мошин, *Грчке повеље српских владара*, Београд 1936, 32—33. Уп. G. S. Soulis, *Tsar Stephen Dušan and Mount Athos*, Harvard Slavic Studies 2 (1954) 125—139.

[53] Благослов архиепископа охридског уз патријарха трновског спомиње непознати писац Житија патријарха Саве II, који је могао бити добро обавештен и после 1375. године.

У светлости онога што је речено у пропратном тексту уз Законик и онога што је у вези с тим изнето на претходним страницама може се с поуздањем тврдити да Душан проглашењем за цара и крунисањем није хтео да сруши, потисне или замени Византијско Царство. Он је постао учесник у царској власти, уврстио се у низ византијских царева и деловао напоредо с њима. Његов чин је мање „револуционаран" но што му се приписује, па је утолико лакше био прихваћен и признат. Са таквим тумачењем није у складу оно што је споменуто на почетку о осуди Душановог узвишења не само од стране Византинаца, него и у цркви Душанових потомака. Не сме се, међутим, губити из вида да су се и у XIV веку ситуације мењале и да је то повлачило, баш као и у свим другим епохама, промене у схватањима и оцењивањима појединих догађаја и чинова. За нашу тему је пресудан био преокрет настао у фебруару 1347. када је Јован VI Кантакузин ушао у Цариград и успео да легализује свој положај, наметнувши се за духовног сродника младог цара Јована V Палеолога. Супарништво и непријатељство према Душану Кантакузин је унео у заједничку политику византијског царског двора. Како је показао Г. Острогорски, анатема на српског владара бачена је од стране партријарха Калиста на самом почетку његовог архијерејства, 1350. када је Кантакузин почео офанзиву против Душанове државе.[54] Колико је став Цариграда зависио од међусобних односа Кантакузина и Палеолога показује повеља Јована V из јула 1351, времена заваде с Кантакузином, у којој је Душан споменут као „преузвишени цар Србије и вољени ујак кир Стефан".[55] Став цркве се, међутим, није тако лако мењао, патријархова анатема имала је трајне и далекосежне последице.

LA SERBIE A LA VEILLE DE L'EMPIRE

SIMA ĆIRKOVIĆ

La première partie de cette étude examine les conditions générales ayant permis l'élévation du royaume serbe au rang d'empire. L'auteur compare tout d'abord les modifications territoriales, la Serbie se révélant de toute évidence en expansion face à Byzance qui connaissait alors un recul; puis les potentiels économiques, l'Etat serbe devant cette fois-ci être mis au nombre des nations d'un rang inférieur alors que sur le plan de la puissance militaire il supplantait nettement l'Empire byzantin à l'époque de Dušan. La deuxième partie examine les raisons concrètes ayant amené à cette modification de statut et établit que la conquête d'une partie des territoires byzantins a joué un rôle capital aussi bien dans l'apparaition des ambitions impériales de Dušan que comme élément légitimant son couronnement. Ceci est tout particulièrement exprimé par l'appellation «čestnik Grkom» (maître de la Grèce) apparaissant dans le titre de Dušan durant la période 1343—1345 et par le texte accompagnateur figurant dans le Code (de Dušan). L'auteur attire l'attention sur certains passages des sources byzantines dans lesquels on insiste sur la prééminence de l'empereur byzantin, auquel doivent se soumettre les frères et les fils. Pour leur part, les négociations menées avec les représentants du Mont Athos révèlent que Dušan a accepté la prééminence de l'empereur byzantin, qui était mentionné au Mont Athos avant le roi Dušan lui-même. En 1347, des changements importants sont apparus dans les rapports entre Byzance et Dušan lorsque Jean Cantacuzène a accédé au trône impérial.

[54] Г. Острогорски, *Серска област после Душанове смрти*, Београд 1965, 129—130.

[55] М. Динић, *Душанова царска титула у очима савременика*, Зборник у част шесте стогодишњице Законика цара Душана I, Београд 1951, 97, нап. 22.

ДЕЧАНСКА ХРИСОВУЉА — НАЈПОТПУНИЈА СРПСКА ПОВЕЉА

МИЛИЦА ГРКОВИЋ

У ризници манастира Дечана, поред многих драгоцености, чуване су вековима оснивачке златопечатне повеље, даровнице краља Стефана Дечанског и сина му Стефана Душана.

Од половине деветнаестог века до данас биле су предмет проучавања или извор из кога је узимана грађа за изучавање важних проблема српске историје.[1] С обзиром на то овде ће се о њима дати само најнужнији подаци, а превасходни циљ овога рада је да укаже на карактеристике по којима се ова скупина исправа може сматрати најкомплетнијим средњовековним извором сачуваним до данашњих дана.

За време зидања манастира Дечана 1330. године краљ Стефан Урош Трећи издао је хрисовуљу којом је утврђен правни положај задужбине и величина поседа који је том приликом био приложен новооснованој задужбини. Повеља је написана у облику пергаментног свитка дугог преко пет метара. То је најдужа повеља у облику свитка која је за сада позната међу српским исправама. Писана је уставним словима, црним мастилом, а иницијална слова и краљев потпис изведени су црвеном бојом. Пренета је из Дечана у Београд и налази се у Архиву Србије. Сачињена је по тада важећем обрасцу како су састављане и многе друге средњовековне повеље. Почиње симболичном инвокацијом, знаком крста. У уводном делу је аренга писана високим стилом тадашњег литерарног језика. Њен теолошки садржај одражава однос владара дародавца према Богу и вери. Аренга прелази у експозицију у којој ктитор образлаже разлоге и намеру да подигне дом господу сведржитељу. У том делу најважније место представља родословно стабло које истиче право на престо предака. Ту се налази и дирљиво аутобиографско казивање о сукобу између оца и сина, краља Милутина и Стефана Дечанског. Средњи део хрисовуље, диспозиција, писан је српским народним језиком. По угледу на своје претходнике, осниваче других задужбина, ктитор је убележио своје дарове храму: књиге, крстове, сасуде, кадионице и иконе позлаћене и украшене бисером и драгим камењем. Велики део простора посвећен је пописима дарованих насеља, њиховим међама и неким становницима који су живели и радили на манастирском добру. Убележене су и многе законске одредбе помоћу

[1] Милош С. Милојевић, *Дечанске хрисовуље*, Гласник Српског ученог друштва. Друго одељење, књ. 12, у Београду 1880; Константин Јиречек, *Историја Срба*, Београд 1952; Стојан Новаковић, *Село*, Српска књижевна задруга, књ. 393, Београд 1965; Милош Благојевић, *Земљорадња у средњовековној Србији*, Београд 1973, Историјски институт, посебна издања, књ. 15; Павле Ивић и Милица Грковић, *Дечанске хрисовуље*, Нови Сад 1976. Овде су набројани само неки од многобројних радова.

којих је био регулисан живот на манастирском добру, односно изречена су права и дужности манастирске управе и подложника везаних за манастир. У последњем поглављу саопштено је о земаљском сабору на коме су одобрени и потврђени поменути дарови. Један део завршног дела текста заузима казивање о победи код Велбужда 28. јула 1330. године. Мада нема датума писања ове исправе, дат је податак на основу кога се зна да је даровница писана за време те чувене битке код Велбужда. На крају се налази заклетва којом се захтева поштовање свих одредаба датих у хрисовуљи и краљев потпис који гласи: *Стефан Урош Трећи, по милости божјој краљ свих српских и поморских земаља.* То је у најкраћим цртама испричана садржина оснивачке хрисовуље манастира Дечана, писане у време зидања здања и подизања великог манастирског поседа. Свечана повеља, написана на дугом свитку, украшена орнаментима на почетку, на крају је била оверена златним краљевим печатом. Тако богата и раскошно опремљена чувана је у манастирској ризници као изузетна драгоценост и гаранција за сигурност манастирских права.

Пет метара дуги свитак и златни краљев печат на свиленој врпци свакако су показатељ да овај примерак повеље није био намењен за свакодневну употребу. Свакидашњи живот наметнуо је потребу да се уз њу сачињи још један примерак подеснији за руковање. Тако је после настанка прве сачињена друга хрисовуља у облику пергаментне књиге. Све оно што је изостало у првој, или је о нечему донета накнадна одлука убележено је у ову књигу. Тај проширени препис коришћен је у манастиру, о чему сведочи запис на првој страни: *хрисовуљ иже в дому пандократора.* Овај примерак је такође потврђен потписом краља Стефана Дечанског, а иза њега се налазила и овера краља Стефана Душана. Током времена страдали су неки делови текста, али је остало довољно да би се о њој могла стећи потпуна слика. До половине деветнаестог века чувана је у Дечанима, а потом је пренета у Београд да би била проучена и објављена. Касније је изгубљена, а о њој се једино зна на основу неколико сачуваних снимака, кратког описа и штампаног издања. Главна допуна и проширивање у односу на прву оснивачку повељу састоји се у томе што су у новој верзији сачињени детаљни пописи пореских обвезника у преко четрдесет села и заселака и десет катуна, девет влашких и једном арбанашком.

Разумљиво је да су се временом мењале прилике на поседу манастира Дечана. Да би овај правни акт одражавао стварно стање на овом манастирском добру, било је неопходно мењати и његов стари садржај. То је условило настанак треће верзије хрисовуље, најмлађе по настанку, а најпотпуније по садржају. У ствари, то је допуна друге верзије, сачињена прецизније, свакако заслугом групе људи који су добро познавали прилике, границе и становнике пространог Дечанског властелинства које је обухватало широку територију од реке Белог Дрима у Метохијско-призренској котлини, па до Комова у садашњој црногорској граници и од Пећи до реке Валбоне у данашњој Албанији. Написана је у облику рукописне књиге на пергаменту читким уставним словима с потписом Стефана Дечанског и сина му краља Стефана Душана. Од ње су изгубљени неки мањи делови, али је остало шездесет осам листова на којима је исписано 2974 реда. У прошлом веку, када су житељи Косова и Метохије заједно с дечанским монасима у слободној Србији гледали спас, ова хрисовуља донета је у Београд да би њеним проучавањем и објављивањем српска наука стекла јаснију представу о средњовековној држави о којој се у то време још увек није довољно знало. Публикована је 1880. године, али није враћена у ризницу из које је узета. Уместо да буде враћена храму за који је писана, нашла се у приватним рукама и између два рата продата је Српској академији наука да би била чувана у Архиву Академије.

Својим обимом и садржајем ове три верзије оснивачке даровнице манастира Дечана надмашују све остале повеље до сада познате и сачуване у Дубровачком архиву и ризници манастира Хиландара. Једино им се унеколико могу приближити Бањска хрисовуља

краља Милутина за манастир светог Стефана код Митровице[2] и Призренска хрисовуља цара Душана за манастир светих Архангела код Призрена[3].

Шта је то што их чини најпотпунијим српским повељама?

На првом месту то је њихово постојање у три верзије, а то омогућава њихова међусобна поређења и праћење рада средњовековних манастирских и дворских канцеларија. Прва верзија (ДХ I), као што је већ речено, најкраћа је и садржи најмање података о људима и насељима. Њени творци су највише у овом случају водили рачуна о њеном спољашњем облику и о деловима писаним литерарним језиком у којима доминира теолошка садржина. Изгледа да је о томе вођено више рачуна него о пресликавању прилика на терену.

Друга верзија (ДХ II) показује да су састављачи и писари по захтеву манастирске управе били суочени са животним потребама једне велике организације па су приликом рада морали водити више рачуна о поседима и људима на њима него о квалитету пергаменти и облику повеље.

Постанак треће верзије (ДХ III) диктиран је даљим променама на терену које су морале бити регистроване или недовољно прецизним формулацијама раније писане исправе. Поређењем друге и треће верзије може се закључити да су између настанка ове две исправе настала знатна померања на терену властелинства која су морала бити праћена и убележавана. То се види у новим описима међа, изменама у списковима људи и неким другим знатно измењеним поглављима. Ово је јединствен пример да се из једног у други документ може пратити ток и начин рада тадашњег административног апарата цркве и државе. Ту се види с колико се пажње пратила и регистровала свака промена у односу манастира и његовог властелинства. Шире посматрано на основу ових чињеница могу се донети неки закључци изведени посредним путем. На пример, свакако се у средњем веку слично поступало и у другим великим задужбинама које су поседовале толико земље и људи. Вероватно је било тако и на поседима тадашњих великаша. Ово се не може ни оспорити ни доказати с обзиром да је великашке и многе манастирске исправе заувек уништило протекло време.

Уз трећу верзију хрисовуље (ДХ III) налази се неколико дописаних текстова којима су се доцније регулисала права манастира заснована на одредбама оснивачке даровнице. У те допуне спада повеља кнегиње Милице, удовице кнеза Лазара. Приликом посете Дечанима крајем четрнаестог века затекла је растурено дечанско имање па је желела да обнови расуто добро позивајући се при том на права утврђена ктиторовом исправом: „Због тога повратих раније отета села која су уписана у хрисовуљи првог светог ктитора".[4] Осим тога ту су се налазиле и исправе хвостанских митрополита, оверене архијерејским печатима. И они су се такође позивали на одредбе оснивачке повеље. Сви ови текстови сведоче да је дечанска даровница имала правну снагу још дуго после нестанка владарске куће која је подигла манастир. Слична сведочанства о другим повељама ретко се могу наћи. Потпунијег примера међу нашим исправама нема.

За осветљавање прилика у средњовековној Србији ове исправе имају прворазредни значај, јер бројем података превазилазе све познате документе сличне врсте из времена владавине Немањића. Нарочито су важна сведочанства забележена у уводним и закључним деловима о збивањима на двору и у држави. Историчари свакако не могу заобићи причу из уводног дела о сукобу оца и сина и ослепљењу и повратку вида Стефана Дечанског. Ово је свакако најверодостојнији извор на основу кога се може тачно говорити о том

[2] В. Јагић, *Светостефански хрисовуљ краља Стефана Уроша II Милутина*, из старог Сараја изнесла на свијет Земаљска влада за Босну и Херцеговину, у Бечу 1890.

[3] Янко Шафарик, *Хрісовоула цара Стефана Душана, коімъ основа монастиръ Св. Арханіела Михаила и Гавріила у Призрену іодине* 1348, Гласникъ Друштва србске словесности XV, у Београду 1862, стр. 264—310.

[4] Павле Ивић и Милица Грковић, *нав. дело*, стр. 282.

сукобу јер је сведочанство потписано руком ослепљеног краља. Прве вести о борби код Велбужда испричане су овде непосредно после саме битке. Скоро да нема расправа које су се бавиле политичком, економском и културном историјом Србије у четрнаестом веку а да нису као један од ослонаца узимале грађу из ових извора. Заиста, не може се говорити ни о праву ни о економији, ни о становчиштву средњовековне Србије а да се могу заобићи подаци забележени у овим исправама.

Литерарни елементи у уводним и закључним поглављима, више него и једну другу исправу, везују ову повељу за првокласне обрасце српске средњовековне прозе. Чињеница да Данилов настављач и Григорије Цамблак у биографијама Стефана Дечанског помињу ову хрисовуљу[5], а и њен садржај, упућује на претпоставку да су се аутобиографским казивањем Стефана Дечанског користили ови књижевници као прворазредним узором и извором за своје литерарне творевине.

Често се у науци поставља питање, с обзиром на средњовековне домете у уметности и градитељству, да ли су страни или домаћи мајстори реализовали замисли и захтеве дародавца приликом подизања великих задужбина. Један од одговора налази се у тексту ових докумената. То је казивање о делатности протомајстора Георгија и његове породице. Сам краљ је знао за њихов рад и за њихово незаобилазно место међу градитељима тога времена, о чему и саопштава: „Ја краљ, утврдих да је протомајстор Георгије с браћом Доброславом и Николом радио и украшавао по многим црквама у српској земљи, и још по вољи божјој у дому Пандократора сазидаше трпезарију и пирг над портом и око цркве и у граду многе подвиге учинише".[6] О томе колико су они и њихов рад били на цени говори податак да им је за сличне подухвате и услуге још краљ Милутин даровао село Манастирац. Словенско име градитеља Доброслава казује да је ова породица потицала из српске средине. Сличне податке је тешко наћи у другим исправама.

По обиму одредбе у овој хрисовуљи иду у ред најпотпунијих извора српског средњовековног права. С обзиром на чињеницу да је те одредбе краљ Душан одобравао и потврђивао, може се претпоставити да су многе одредбе биле и његово дело, које му је открило потребу једног општијег и потпунијег законика. Нема сумње да је заједничка победа краља Стефана Дечанског и младог краља Душана утрла пут ка царству. Исто тако, и заједничко доношење и потврђивање правних норми забележених у Дечанским хрисовуљама припремале су подлогу и основу за издавање царског законика.

Ове исправе одликују се богатством правне и економске терминологије словенског порекла[7], што показује да је у првој половини четрнаестог века био изграђен систем терминологија права и економије на основама српског књижевног и народног језика, а то може бити и знак дуге стабилности државног система.

Оно по чему Дечанске хрисовуље представљају изузетак не само међу српским повељама него међу писаним изворима у целом словенском свету, јесу ономастички подаци. Поменути ономастички подаци остали су као резултат уписивања међа манастирских имања и насеља и пописа пореских обвезника без обзира на сталешку или етничку припадност. Фонд од око четрнаест хиљада имена данас је најзначајнији део садржаја ономастичке грађе.[8] Ктитор манастира Дечана и издавач хрисовуља није могао ни слутити колико ће овај попис бити значајан за историју његовог народа, а да ће имена његових подложника бити крунски сведоци када се поставља питање ко је живео на Косову и у

[5] *Живот краља Уроша III Дечанског од Данилова ученика*, Стара српска књижевност III, избор и редакција Драгољуба Павловића, у серији Српска књижевност у сто књига, књ. 3, Нови Сад—Београд 1970 (у преводу Лазара Мирковића); *Живот краља Стефана Дечанског од Григорија Цамблака*, Стара српска књижевност II (у преводу Лазара Мирковића).

[6] Павле Ивић и Милица Грковић, *нав. дело*, стр. 130.

[7] Павле Ивић, *Развој терминологија у језику средњовековних Срба*, Глас САНУ CCCXXV, књ. 11, Београд 1980, 63—70.

[8] Милица Грковић, *Имена у Дечанским хрисовуљама*, Нови Сад 1983.

Метохији током средњег века. Ови прецизно сачињени спискови пореских обвезника наводе на размишљања и претпоставке да је и на владарским и властелинским дворовима морало бити сличних катастарских пописа који су због изузетно тешких балканских прилика нестали заједно са средњовековним писарницама.

На крају, ево још једне претпоставке за коју се у писаним изворима може наћи упориште. Када је нестала српска средњовековна држава, сећање на њу живело је у манастирима, народној епској поезији, легендама, причама и у писаним изворима. Владарске повеље су свакако могле бити веродостојни сведоци, али оне су биле тешко доступне у Дубровнику и Хиландару, а изван ових места било их је мало. Многи велики владарски манастири били су срушени у турско време, а у многим храмовима повеље су биле уништене. Дечани и Дечанске хрисовуље били су ретки споменици из којих је зрачила моћ средњовековне Србије. О томе најбоље сведочи препис Дечанске хрисовуље сачињен у Баји 28. јануара 1762. године.[9] Преписивач протопрезвитер Теодор Псповић оставио је белешку: „Преписах истино из оригинала". Највероватније да је у то време међу Србима без домовине живела ова повеља да би им одржала национални дух и осећање постојања корења у поробљеној српској земљи.

Детаљнија истраживања свих елемената из којих је саздана ова повеља и детаљнија поређења са осталим средњовековним исправама само ће поткрепити тврдњу да је Дечанска хрисовуља — најпотпунија српска повеља.

LE CHRYSOBULLE DE DEČANI — LA CHARTE SERBE LA PLUS COMPLETE

MILICA GRKOVIĆ

La charte de Dečani a été délivrée par le roi Stefan Uroš III en 1330 afin d'établir le statut juridique de sa fondation, d'enregistrer l'étendue du domaine monastique et de légaliser les droits et les obligations du monastère de Dečani et des populations installées sur les terres de cet établissement. Il s'agit certainement d'un des plus importants documents médiévaux serbes qui a parfaitement été conservé jusqu'à nos jours. Cet avis est renforcé par le fait que ce document est connu d'après trois versions différentes, écrites durant la première moitié du XIVe siècle, et d'après une copie datant du XVIIe siècle.

La charte de fondation, c'est-à-dire la première version, est conservée dans les Archives de Serbie à Belgrade. Elle est écrite sur un rouleau de parchemin d'une longueur dépassant cinq mètres et a été signée par le roi Stefan Dečanski. La seconde version de ce chrysobulle se présente sous forme d'un livre, afin d'en faciliter le maniement pour une consultation quotidienne. Elle offre le texte élargi de l'acte de fondation et de donation et a été certifiée conforme par le roi Stefan Dušan, fils de Stefan Dečanski. L'original de catte version n'a pas été conservé et la connaissance de son contenu est basée sur une édition datant du siècle dernier. La troisième version de ce document offre le texte le plus complet de cet acte et l'on y trouve également mentionnés la totalité des événements et des modifications liés au monastère et à sa propriété. La charte porte les signatures du fondateur du monastère, le roi Stefan Uroš III et de son fils et héritier, le roi Dušan. Une copie de la première version de cette charte, faite au cours du XVIIIe siècle, nous prouve que ce document était toujours présent dans la mémoire des gens à cette époque où, par ailleurs, de nombreux autres droits attenant aux monastères s'étaient éteints.

L'ampleur et le contenu de certaines de ces versions ont une telle importance que nous pouvons avec raison les mettre au tout premier rang en tant que document le plus complet de l'histoire culturelle de la Serbie médiévale.

[9] Овај препис се чува у Архиву Српске академије наука и уметности у Београду у Историјској збирци под бројем 263.

ЧЕЛНИЦИ МАНАСТИРА ДЕЧАНА

МИЛОШ БЛАГОЈЕВИЋ

Титула челника била је распрострањена у средњовековној Србији, тако да су се сачувала релативно бројна обавештења о носиоцима овог достојанства. Сама титула, као и сва обавештења о њој, поодавно привлаче пажњу не тако малог броја историчара. У трагању за што потпунијим одговором, коме се све давала титула челника и каквим су се послом они бавили, уочене су и издвојене две средине у којима се ово достојанство најчешће појављује. У једном случају челници су били угледни и истакнути представници државне управе, док им је у другом случају припадало знатно скромније место, пошто се помињу међу старешинама земљорадничких и сточарских насеља. Посебну категорију сачињавали су они челници који су своју службу вршили на манастирским властелинствима, али њихова делатност није свестраније проучавана. Титулу челника до сада је највише проучавао С. Новаковић, и он се овој проблематици враћао неколико пута. Захваљујући таквом прилазу, он је дошао до занимљивих закључака, које је саопштио у неколико својих радова, посебно у студији о средњовековном селу, у коментарима Душановог законика, у посебној студији о чиновима и титулама, као и у својој расправи о челнику Радичу.[1] С. Новаковић је на једном месту закључио да се у Српској Деспотовини титула челника употребљавала као назив: „за старешину врховних државних управа".[2] Овај је закључак прихватљив и за К. Јиречека, па он каже да у Деспотовини: „Највиши дворски чиновници беху челници, којима је на челу велики челник".[3] Остављајући по страни проблем осавремењавања једне средњовековне титуле, С. Новаковић и К. Јиречек дошли су до наведених закључака полазећи од чињенице да се челник у латинским исправама помиње као „comes palatinus".[4] Овде треба свакако напоменути да С. Новаковићу нису промакла обавештења из којих се види да су челници обављали и друге послове, па и послове војних заповедника. После вишегодишњих истраживања и узимајући у обзир све познате изворе, у којима се до краја XIV века челници помињу као чланови државне управе, С. Новаковић је закључио: „За све ове челнике једино можемо тврдити, наиме да су били неке старешине, али ништа не можемо докучити о природи тога старешинства и службе њихове".[5] Но и

[1] С. Новаковић, *Село*, Београд 1965, 32, 47, 83; С. Новаковић, *Законик Стефана Душана цара српског 1349 и 1354*, Београд 1898, стр. 233; С. Новаковић, *Византијски чинови и титуле у српским земљама XI—XV века*, Глас САНУ 78, Београд 1908, 195—197; С. Новаковић, *Велики челник Радич или Облачић Раде 1413—1435*, Гласник СУД 50, Београд 1881, 34—42 (посебан отисак).

[2] С. Новаковић, *Византијски чинови и титуле*, 196.

[3] К. Јиречек, *Историја Срба* II, Београд 1952, 361.

[4] На чињеницу да се велики челник назива „comes palatinus" упозорио је С. Новаковић још 1881. године (*Велики челник Радич*, 38, 41), а потом и К. Јиречек (*Историја Срба* II, 361).

[5] С. Новаковић, *Византијски чинови и титуле*, 196.

поред оваквог закључка, недавно је учињен покушај да се назначена проблематика потпуније осветли. У *Историји српског народа* упозорено је на чињенице да се челници у доба царства и у српским земљама појављују као „заповедници најзначајнијих тврђава", а исто тако и као цареви изасланици: „који на лицу места спроводе владареву одлуку у дело".[6] У Српској Деспотовини челници су вршили и дужност управника владаревог двора, преузевши овлашћења некадашњих дворородржипа. Будући да су се челници налазили у непосредној близини владара, они су најчешће заступали владара: „у судским и цивилним пословима", а понекад су преузимали и дужност врховног војног заповедника.[7]

Све што је до сада речено корисно ће послужити да се потпуније осветли положај челника и на дечанском властелинству и на поседима других манастира или епископија. Приликом осветљавања његове улоге, не може се мимоићи констатација К. Јиречека да се челници у Душановом законику помињу: „међу старешинама тежака и пастира".[8] Исто тако не би се могао довољно истаћи положај челника на дечанском властелинству а да се претходно не познају најважније особености овог властелинства, као и извора у којима су поменуте особености забележене. Манастир Дечани убрајао се у ред најбогатијих и најугледнијих манастира немањићке Србије. С њим су се могли поредити по пространству земљопоседа и богатству још манастири св. Стефана у Бањској и св. Арханђела код Призрена.[9] По једном рачунању С. Новаковића на дечанским поседима, односно на Дечанском властелинству, било је укупно 45 земљорадничких насеља — села и заселака — 8 влашких катуна и 1 арбанашки катун.[10] Узимајући у обзир резултате до којих је дошао С. Новаковић, као и истраживања других научника, П. Ивић и М. Грковић дошли су до закључка да је у селима и катунима Дечанског властелинства живело око 26.000 становника.[11] Уколико би ова бројка била нешто мања или већа од стварне, она у сваком случају казује да је на дечанским поседима одиста живео велики број житеља. Терет феудалних и фискалних обавеза у средњовековној Србији уопште, па и на Дечанском властелинству, био је разрезан на мушке главе и „куће". Према истраживањима која су до сада

[6] *Историја српског народа* I, Београд 1981, 537.

[7] *Историја српског народа* II, Београд 1982, 120.

[8] К. Јиречек, *Историја Срба* II, 97.

[9] Поседи ових манастира били су пространији од дечанских. Манастир св. Стефана у Бањској имао је око 75 села и заселака и 9 влашких катуна (Г. Шкриванић, *Властелинство Св. Стефана у Бањској*, Историјски часопис 6, Београд 1956, 178). Поседи манастира св. Арханђела код Призрена били су још већи. Цар Душан је овом манастиру поклонио више од 75 села и заселака, 9 влашких и 9 арбанашких катуна, затим, већи број цркава с поседима, „планина" (планинских пашњака), забела, винограда, њива, ступова, а обезбедио је манастиру и многе друге приходе (*Хрисовуља цара Стефана Душана којом оснива манастир Св. Арханђела Михаила и Гаврила*, изд. Ј. Шафарик, Гласник СУД 15, Београд 1862, 264—310). Позивамо се на повељу због тога што је рачунање Р. Ивановића непоуздано. По његовом рачуну манастиру је припадало 111 насеља (села, заселака и катуна). Он је у овај збир уврстио град Призрен, трг Широки Брод, неколико забела и сл. Манастир је заиста имао поседе у граду Призрену и градској околини, а уживао је и одређене приходе који су долазили од трга Широког Брода, међутим, ни Призрен ни Широки Брод нису били потчињени манастиру. О резултатима истраживања Р. Ивановића опширније: Р. Ивановић, *Властелинство манастира Арханђела код Призрена*, Историјски часопис VIII, Београд 1959, 245—247.

Положај манастира Дечана у постојећој хијерархији најугледнијих српских манастира, у складу је с положајем дечанског игумана у постојећој хијерархији игумана најугледнијих манастира. О томе постоје непосредна обавештења у сачуваним исправама. У другој дечанској хрисовуљи краљ Стефан Дечански наређује: „И пакии заклинаю и запрѣштаю да не сѣде выше игоум'на пан'дократорова никоже игоумень" (П. Ивић — М. Грковић, *Дечанске хрисовуље*, 135). Из наведене одредбе следи закључак да ни један игуман није имао виши ранг од дечанског игумана. Треба водити рачуна да је то била жеља Стефана Дечанског. Поводом истог случаја краљ Душан је 13—15 година касније наредио: „Н на с'ворѣ да сѣда игоум'н прѣма игоум'ноу светаго Стефана" (*Дечанске хрисовуље*, 274). Овом одредбом изједначени су у рангу бањски и дечански игуман. После завршетка градње манастира св. Арханђела код Призрена цар Душан се поново позабавио назначеном проблематиком, па је поводом тога наредио: „да сѣда игоумнь светаго Стефана и Пандократоровь и Архагеловь на зборѣ на всовнѣ трапезѣ съ игоумни Заврьдьскими" (Гласник СУД 15, 306). Из ове одредбе сазнајемо да су бањски, дечански и светоарханђеловски игумани изједначени у рангу, пошто седају за посебну „трпезу".

[10] С. Новаковић, *Село*, 140—142, 172.

[11] П. Ивић — М. Грковић, *Дечанске хрисовуље*, Нови Сад 1976, 15, 16, в. и нап. 15.

обављена, манастиру у Дечанима било је потчињено скоро 2.500 „кућа“ земљорадника и сточара[12], у којима је живело око 6.600 одраслих мушкараца[13].

Управљање великим властелинством, какво је било дечанско, представљало је сложен посао, поготово што манастирски поседи нису били груписани на једном месту и у близини манастира, већ су се налазили на знатној удаљености од центра властелинства. Дечанских поседа било је у Хвостну, Затрнави, Подримљу, Алтину, Паткову, Дршковини, Дреници, Зети, Плаву, Брскову, Љубовићи, као и у другим жупама.[14] Организација овог властелинства и начин управљања још увек нису у довољној мери проучени, бар не онолико колико би желели и колико дозвољава изворна грађа. Према тадашњим општеважећим начелима врховни старешина манастира, укључујући и монахе и зависно становништво на Дечанском властелинству, био је игуман. Према одредбама сачуваних манастирских повеља и према одредбама Душановог законика, игумани су старешине манастира и њихови „законити заступници“, али када су били у питању важнији послови, игуман се по правилу „договарао“ са угледнијим монасима, посебно са економом, еклезијархом и баштом.[15] Били су то његови најближи сарадници и помоћници, који су се непосредно бринули о одређеној врсти послова. У манастирској управи најважније место после игумана припадало је економу и он је управљао целокупном манастирском имовином. Приликом избора економа постављани су високи захтеви. По речима Ф. Гранића: „Разгранати послови манастирског господарства, деликатност односа према радној снази на манастирским подузећима те обимност пословног саобраћаја са спољашњим светом захтевали су, поред религиозних врлина, велике интелигенције и темељног познавања господарства још и зрелије доба, јаку енергију, велику окретност и тактичност у саобраћају са људима“.[16] Одмах после економа, по значају службе коју је вршио, долази еклезијарх. У његову је надлежност долазило: „старање о тачном одржавању богослужења, прописном вршењу канона при богослужењима“, затим он се бринуо: „о чистоти и реду у св. храму, о паљењу воштаних свећа и кандила те о уредном долажењу братије на богослужења“. По одредбама неких типика: „главна дужност еклезијарха било је чување књига и манастирских повеља те манастирског новца, похрањеног у трезору, па је у вези са овим имао да води регистар и инвентар, који се морао слагати са стварним стањем.[17] И економ и еклезијарх, као најближи игуманови помоћници, постављани су по правилу из редова монаха, па су из разумљивих разлога живели у манастиру. Међутим, било је случајева да је руковођење важним манастирским пословима поверавано световним лицима — лаицима — или како се тада говорило „белцима“. Посредна обавештења о томе сачувана су у повељи, коју је цар Душан издао манастиру светих Арханђела код Призрена. Тамо се у једној одредби предвиђа: да економа, еклезијарха и било којег „владалца“ у манастиру не поставља цар,

[12] С. Новаковић је избројао укупно 2.432 куће, а од тога 266 кућа Влаха (С. Новаковић, *Село*, 49).

[13] Р. Ивановић, *Дечанско властелинство*, Историјски часопис 4, Београд 1954, 215.

[14] Р. Ивановић, *Дечанско властелинство*, 217.

[15] О игуману исцрпно: Ф. Гранић, *Црквенобравне одредбе хиландарскої типика св. Саве о настојатељу и осталим манастирским функционерима*, Богословље 10, св. 2—3, Београд 1935, 171—180; Т. Тарановски, *Историја српскої права у Немањићкој држави* I, Београд 1931, 97. Занимљиве су и одредбе које су донете у доба цара Душана, једна од њих гласи: „И да се стави игоумінь ондѣ от киновиіе кога изверѣ патриархъ и царь съ згоноромь братіе монастырьске“ (Гласник СУД 15, 306). У конкретном случају ово се односи на игумане манастира св. Арханђела код Призрена. Иста је материја регулисана и одредбама Душановог законика, које имају општи карактер. У преводу ове одребе гласе: „За игумане по манастирима да се постављају добри људи, који ће подизати дом Божији. Игумани да живе у киновијама по закону, договарајући се са старцима“ (*Законик цара Стефана Душана*, књ. I, издање САНУ, *Струшки и Атонски рукопис*, Београд 1975, стр. 100, 101, 168, 169).

[16] Ф. Гранић, *Црквенобравне одредбе хиландарскої типика св. Саве*, 181.

[17] Ф. Гранић, *Црквенобравне одредбе хиландарскої типика св. Саве*, 185, 186. У овој студији Ф. Гранић је дао објашњење и за друге чланове манастирске управе, па тако за дохијара каже да је био: „на челу финансијског отсека“ (Ф. Гранић, *н. д.*, 184).

већ игуман у договору с братијсм.[18] Одмах после тога посебно се наглашава: да се за економа, еклезијарха, дохијара и параекономa обавезно поставља калуђер и да „белци" не буду „владалци" у манастиру.[19] Прецизирање и развијање поменутих одредаба не представља никакву случајност, већ су ове одредбе настале као последица одређеног стања.

Непосредна обавештења о постављању световњака за манастирске „владалце" могу се наћи у дечанским хрисовуљама. У оснивачкој хрисовуљи манастира Дечана саопштава се, поред осталог, да је краљ Стефан Дечански дао у баштину економу Радану и његовој браћи Добродоле, заселак Чабића.[20] У истој хрисовуљи, али нешто даље, саопштава се да је краљ потчинио Дечанима еклезијарха Василија Леондичевића заједно са његовим селом Зерзевом.[21] За економа Радана не треба ни сумњати да је био световњак, односно лаик. О томе сведочи већ његово име, а има и других података који то недвосмислено потврђују. Не би се могло доказати ни да је Василије Леондичевић био монах, мада је носио титулу еклезијарха.[22] Уз монашка имена обично се не ставља и презиме, и што је још битније, монаси нису господари или баштиници појединих села, нити су их српски краљеви потчињавали појединим манастирима. Но и поред тога Василије Леондичевић не би могао бити еклезијарх а да не познаје добро све црквене обреде. Полазећи од чињенице да је у питању први еклезијарх манастира Дечана, односно да је реч о добром познаваоцу црквених обреда, који је истовремено био и господар села Зерзева, онда је тако нешто било могуће једино у случају ако је еклезијарх Василије припадао тзв. мирском свештенству. Не знамо поуздано да ли је био поп или протопопа, али на такву претпоставку упућује чињеница што је еклезијарха Василија као господара села Зезева наследио протопопа Прохор. Пошто је први дечански економ Радан био световњак, а први еклезијарх припадник мирског свештенства, то јасно показује да у Дечанима, бар у почетку, није било довољно способних монаха који би успешно обављали ове важне послове. О економу Радану и еклезијарху Василију постоје још нека занимљива обавештења у другој по реду дечанској хрисовуљи.

Пре него што би се ова обавештења узела у разматрање, потребно је напоменути да се друга дечанска хрисовуља по својој садржини осетно разликује од прве или оснивачке хрисовуље. У другој хрисовуљи нису наведена само имена насеља и њихове међе, већ су саопштени и спискови људи који су живели у дотичним насељима, што представља новину у дипломатичкој пракси средњовековне Србије. Потпуно исти поступак примењен је и приликом састављања треће по реду дечанске хрисовуље.[23] Будући да су у другој и трећој хрисовуљи записане углавном и све основне одредбе, које постоје у првој или оснивачкој хрисовуљи, а да су истовремено приложени и детаљни спискови манастирских људи, то онда друга и трећа дечанска исправа, напоредо са елементима хрисовуље, има и изражене

[18] У оригиналу поменута одредба гласи: „економа и еклисијарха и всакога владалца да не ставни царь, ни милостникь царевь, развѣ игоумінь зговорак се з братиіами" (Гласник СУД 15, 306).

[19] Ова одредба гласи: „и да се стави економь и еклисијархъ и дохиіарь и параекономь калоугіерь, а бѣлсь да нѣ владалць оу манастыри" (Гласник СУД 15, 306). Током XIV века економ и еклезијарх светогорског протата редовно је биран из редова монаха, али су зато економи и други функционери серске митрополије узимани из редова монаха и из редова лаика. Више о томе: М. Живојиновић, *Судство у ірчким областима српскої царства*, Зборник радова Византолошког института 10, Београд 1967, 208—233.

[20] П. Ивић — М. Грковић, *Дечанске хрисовуље*, 65.

[21] П. Ивић — М. Грковић, *Дечанске хрисовуље*, 66.

[22] Р. Грујић је сматрао да је еклезијарх Василије Леондичевић био калуђер, али своју тврдњу није поткрепио ни једном чињеницом, па због тога и помиње његово „калуђерско властелинство" (Р. Грујић, *Лична властелинства српских црквених претставника у XIV и XV веку*, Гласник Скопског Научног Друштва 13 (1934), 56.

[23] О композицији и садржини друге и треће дечанске хрисовуље исцрпно: П. Ивић — М. Грковић, *Дечанске хрисовуље*, 15, 39—49.

најбитније елементе манастирских практика.[24] У прилог увођења појма „практик" говорило би више чињеница. Најпре, друга и трећа дечанска хрисовуља имају облик књиге, од којих свака има преко 70 листова. По величини се оне разликују од свих дотадашњих српских повеља или хрисовуља. Друго, у књигама је саопштен попис свих манастирских људи по категоријама којима припадају, док је у осталим манастирским исправама то чињено изузетно и делимично, обично за Влахе. Треће, прихватање појма практик послужило би као објашњење, зашто је у кратком временском размаку, не дужем од годину дана, била издата и оснивачка хрисовуља и тзв. друга дечанска хрисовуља, односно практик. Четврто, увођење појма практик служило би и као објашњење: зашто је издата и трећа дечанска хрисовуља. Она у суштини представља ревизију друге дечанске хрисовуље, и што можда није случајност, та ревизија је извршена у размаку од приближно 15 година, колико износи и једна индикција.

Дуже бављење облицима и садржином дечанских хрисовуља, омогућиће да се лакше уоче промене до којих је дошло, а исто тако и да се што поузданије утврде датуми њиховог издавања. У науци је прихваћено мишљење да је прва дечанска хрисовуља била издата 1330. године после битке код Велбужда (28. VII 1330). Поменута исправа није настала одједном, нити у кратком временском размаку. Са писањем оснивачке хрисовуље започело се знатно пре битке код Велбужда, тако да је пред саму битку највећи део посла био обављен. О томе се може наћи потврда и у садржини и у композицији ове исправе.[25] Према уобичајеној канцеларијској пракси прво су настали концепти за писање појединих одељака у хрисовуљи. Њихово настајање текло је постепено и напоредо са организовањем манастирског властелинства. Оснивање и организовање дечанског властелинства започело је најкасније оног тренутка када је започето зидање манастирског храма, а то се десило, као што је у науци прихваћено, 1327. године.[26] Коначна редакција друге дечанске хрисо-

[24] Расправљајући о особинама дечанских хрисовуља П. Ивић и М. Грковић на једном месту кажу: „Подробно набрајање поседа и њихових међа у ствари је нека врста катастра" (*Дечанске хрисовуље*, 16). Између дечанских хрисовуља и византијских практика постоје видљиве разлике, па ипак је реч практик подесна да истакне одређене особине дечанских хрисовуља. На самом почетку своје познате студије о византијским практицима, Г. Острогорски каже: „Постоје практици различитих врста, јер практик (τὸ πρακτικόν) означава уопште сваки попис" (Г. Острогорски, *Византијски практици*, Сабрана дела Г. Острогорског, књ. I. Београд 1969, 3). Расправљајући о особинама „Кончанског практика" А. Соловјев истиче: „У специјалном смислу τὸ πρακτικόν значи катастарски акт у којем се даје опис међа или попис прихода, док кончански акт пружа само кратак попис сељака (без података о породицама, које налазимо у византијским практицима и у дечанским хрисовуљама), попис имања без међа, а од прихода једва спомиње понегде работе" (А. Соловјев, *Кончански практик*, Зборник радова Византолошког института 3, Београд 1955, 93). Констатација А. Соловјева вишеструко је занимљива, а поготово због тога што указује на одређене сличности између византијских практика и дечанских хрисовуља. Детаљан попис људи, њихових сродника, затим друштвених категорија којима припадају, занимања, као и детаљан опис сеоских међа, дозвољавају да се друга и трећа дечанска хрисовуља уврсте у ред малобројних практика на словенском језику. Овде би се могао ставити приговор да не постоје пописи имовине земљорадника, као ни њихових обавеза изражених у новчаним јединицама. Приговори овакве врсте имају одређену тежину, међутим морају се имати у виду и особености обавеза зависних људи у средњовековној Србији. Колико је до сада познато, у Србији су постојала напоредо сва три вида феудалне ренте (радна, натурална и новчана), али је на манастирским поседима радна рента имала примаран значај, тако да се манастирски приходи нису могли унапред знати и одредити.

[25] У оснивачкој хрисовуљи Стефан Дечански каже: „Док се овај храм зидао и док се ова хрисовуља исписивала у мом дому у Породимљи", изненада га је напао бугарски цар Михаило Шишманић (*Дечанске хрисовуље*, 69, 309). У нади да ће стећи божију милост, Стефан Дечански се заветовао Господу и накнадно је поклонио манастиру у Дечанима село Рзиниће и два катуна Влаха, а изгледа и пет планина (*Дечанске хрисовуље*, 67, 308). Ови су поседи накнадно унети у оснивачку хрисовуљу, тј. после набрајања свих села, катуна, па и појединих категорија зависних људи (сокалници, мађупци). На основу ових чињеница може се закључити да је пре битке код Велбужда био написан онај текст хрисовуље који претходи накнадном поклону Стефана Дечанског, тј. поклону села Рзинића и два катуна Влаха. У питању је већи део текста хрисовуље у којем су набројани сви дечански поседи, изузев села Рзинића, влашких катуна и пет планина.

[26] „У стручној литератури, довршавање храма без изузетка се стављало у годину 1335, а не 1334/5, иако је сезона грађевинских радова по правилу трајала и после 1. септембра", каже Г. Суботић. По његовом мишљењу зидање је „приведено крају у јесен 1334" (Г. Суботић, *Прилог хронологији дечанског зидног сликарства*, Зборник радова Византолошког института 20, Београд

вуље, односно практика, могла се обавити тек пошто је у целини била позната садржина прве или оснивачке хрисовуље, тј. у периоду од јесени 1330. па до лета 1331. године. Пошто је на крају ове исправе стављен само потпис краља Стефана Дечанског, а не и краља Душана, то је онда састављање поменутог документа било окончано пре него што је Стефан Дечански био лишен власти (август 1331).[27] После тог времена и испод краљевог потписа на другој дечанској хрисовуљи, накнадно су дописане занимљиве допуне. Ове су „допуне" настале у првим годинама владавине краља Душана, свакако у периоду од августа 1331. па до децембра 1337. године, а вероватно 1335. године, када је завршено зидање дечанског храма.[28] Дефинитивна редакција треће дечанске хрисовуље, односно другог манастирског практика, уследила је 13 до 15 година после издавања оснивачке хрисовуље, а свакако у периоду између маја 1343. и децембра 1345. године.[29]

Узимајући у обзир све наведене чињенице, могуће је делимично одговорити и на питање: зашто нису постављени монаси на два најодговорнија места у Дечанима. Василије Леондичевић, као еклезијарх, и Радан, као економ, могли су стећи своје титуле и обављати одговарајуће послове једино пре него што је организована монашка колонија у Дечанима, односно пре него што се манастир као установа у потпуности конституисао. Усталом, економ Радан се са титулом економа помиње само у првој дечанској хрисовуљи (1330), где су забележена и нека значајна збивања која су претходила издавању саме исправе, односно која су претходила оснивању манастира и манастирског властелинства. У другој дечанској хрисовуљи (1330/31), односно практику, Радан више не носи титулу економа, већ титулу челника.[30] Са титулом челника он се помиње и у „допунама" на другој хрисовуљи, које су настале око 1335. године.[31] На основу тога не би се смело даље закључивати да је у Дечанима укинута титула економа. Напротив, ова важна дужност у манастиру, као што је и обичај, била је поверена вероватно неком способном монаху из редова манастирске браће. Сличну судбину као економ Радан имао је и његов савременик и сарадник еклезијарх Василије Леондичевић. Он је нешто дуже носио своју титулу од Радана, па се са титулом еклезијарха помиње и у другој дечанској хрисовуљи (1330/31), али му се касније губи траг.[32] У додацима на другој дечанској хрисовуљи помињу се неки поседи

1981, 112). У вези с наведеним закључцима требало би ускладити и почетак зидања дечанске цркве, пошто је зидање трајало осам година.

[27] П. Ивић и М. Грковић кажу за прву дечанску хрисовуљу: „Документ је настао у периоду између битке код Велбужда (јули 1330) и смене на престолу (август 1331)." Ово је сасвим тачно ако се мисли на време завршавања и издавања прве дечанске хрисовуље, пошто је њено писање започето пре битке код Велбужда. Склони смо да овај период ограничимо на 1330. годину и то на јесен после битке код Велбужда, пошто се у другој дечанској хрисовуљи помињу две посете Стефана Дечанског манастиру у Дечанима, које су уследиле после битке код Велбужда, а пре његовог свргавања с власти. Ни једна од ових посета не помиње се у првој дечанској исправи, што упућује на закључак да је издата убрзо после битке код Велбужда. П. Ивић и М. Граковић с правом уочавају извесну временску разлику између године настанка прве и друге дечанске хрисовуље. Они чак скрећу пажњу на временски размак „од неколико година" (*Дечанске хрисовуље*, 52, 53). Ово може бити тачно, али само утолико ако се размак мери од времена започињања писања, па до њеног завршетка и издавања. Почетак писања прве дечанске хрисовуље пада пре битке код Велбужда, док се то не може поуздано тврдити и за другу дечанску хрисовуљу, пошто је њена композиција побољшана „измењеним редоследом набрајања", оних података, односно поседа, који се помињу у првој дечанској хрисовуљи (*Дечанске хрисовуље*, 52). То је било могуће само у случају доброг познавања садржине прве дечанске хрисовуље.

[28] „Допуне" на другој дечанској хрисовуљи написане су по наређењу краља Душана и архиепископа Данила II. Пошто је Душан дошао на власт августа 1331. године, а архиепископ Данило умро децембра 1337. године, онда су то и најшири оквири у којима су настале поменуте „допуне".

[29] М. Благојевић, *Када је краљ Душан потврдио Дечанску хрисовуљу*, Историјски часопис XVI—XVII, Београд 1970, 79—86.

[30] П. Ивић — М. Грковић, *Дечанске хрисовуље*, 129.

[31] П. Ивић — М. Грковић, *Дечанске хрисовуље*, 139; види и нап. 28.

[32] П. Ивић — М. Грковић, *Дечанске хрисовуље*, 129. На овом месту Стефан Дечански каже за еклезијарха Василија: „И приложи кралев'ство ми еклисар'ха Василија и селомь Зер'зевомь", потом следи попис људи у Зерзеву. Исту формулацију је Стефан Дечански употребио одмах иза пописа људи у Зерзеву и описа међа потчинивши Дечанима једног властеличића. Ова одредба гласи: „И приложи кралев'ство ми Мар'ка Костика и з дѣтию и селомь Ивльч'ни", даље следи попис људи и међе (*Дечанске хрисовуље*, 130). О властеличићима који су били потчињени Дечанима пот-

и људи протопопе Прохора, који ће касније уместо еклезијарха Василија постати господар села Зерзева.[33] Сада се слободно може рећи да је титула дечанског еклезијарха имала сличну судбину као и титула економа, тј. да је после извесног времена додељена неком способном монаху у Дечанима. На тај начин организација манастирске управе постепено је стицала одговарајуће облике.

Сада би се могло поставити питање: каква је овлашћења имао челник Радан на дечанском властелинству и каква је била његова даља судбина. На постављено питање могуће је бар делимично одговорити, захваљујући сачуваним обавештењима у другој дечанској хрисовуљи и већ поменутим додацима на истој исправи. У тексту хрисовуље, односно практика, каже се, као и у оснивачкој хрисовуљи, да је краљ Стефан Дечански доселио однекуд челника Радана (а не економа) заједно с браћом и да им је дао у баштину Добродоле, заселак села Чабића. Овде се набрајају и друга њихова добра. Стефан Дечански је дао челнику Радану у баштину још и неко земљиште које је „притесао" Добродолима од атара суседног села Ђурђевика, као и једно место погодно за подизање млина — „млиниште" — опет у суседном селу Штитарици.[34] Заједно с Добродолима краљ је потчинио челнику Радану и све људе који су одраније живели у Добродолима, укупно 27 људи груписаних у 9 „кућа". Приликом досељавања у заселак Чабића, челник Радан је са собом доселио и 11 одраслих мушкараца, груписаних у 4 куће, па је на тај начин њему било потчињено укупно 38 људи груписаних у 13 кућа.[35] Сада се с лакоћом може одредити и друштвени положај челника Радана. Он је свакако припадао редовима ситније властеле, односно властеличића.

Захваљујући постојању додатака на другој дечанској хрисовуљи, могуће је пратити даљу судбину челника Радана, бар у наредних 5 година од 1330. до 1335. године. У поменутом додатку се саопштава да се краљ Душан упознао с „правоверним поработанијем" челника Радана, односно с његовом верном службом српском краљу и манастиру у Дечанима.[36] Краљ Душан се истовремено упознао и с чињеницом да стари поседи, које је челник Радан добио од краља Стефана Дечанског, не пружају довољно „хране" челнику, његовој браћи и синовима. У овом случају реч „храну" не треба дословно узети, пошто се под појмом хране подразумевало такво издржавање једног властеличића које одговара његовом друштвеном положају и његовим заслугама.[37] У намери да побољша материјално стање верног властеличића, краљ Душан му је са своје стране поклонио у баштину неку „земљу" по имену Јабланица, с правом да је насели, а поклонио му је још и једну „планину" — планински пашњак — по имену „Самачин крај".[38] Нови поседи челника Радана налазили су се прилично далеко од његових старих поседа, а такође и од манастира Дечана, пошто су лежали у источном делу Алтина и уз реку Рибницу.[39] Будући да су сви ови поседи стекли статус „баштине", тј. наследног земљопоседа, краљ Душан је посебном одредбом наредио да их нико не сме одузети челнику Радану. Нису то смели да учине ни будући

пуније: М. Благојевић, *Закон светоіа Симеона и светоіа Саве*, Сава Немањић — Свети Сава, Изд. САНУ, Научни скупови VII, Београд 1979, 162 163. Групи дечанских властеличића припада свакако и еклезијарх Василије Леондичевић.

[33] П. Ивић — М. Грковић, *Дечанске хрисовуље*, 66, 67. Протопопа Прохор добио је село Зерзево (данашње Зрзе), али уз обавезу да стражари на манастирском утврђењу. Поводом тога у повељи се наређује: „И протопопа Прохорь своимь селомь Зерзевомь да блюде градь црьковныи" (*Дечанске хрисовуље*, 263). Обавезу „градобљуденија" имао је пре њега свакако и еклезијарх Василије, мада се то изреком не помиње у првој и другој дечанској хрисовуљи.

[34] П. Ивић — М. Грковић, *Дечанске хрисовуље*, 129.

[35] У хрисовуљи се прави јасна разлика између људи које је челник Радан „приселио" („и присели собомь") и оних људи које му је дао Стефан Дечански („и дах' моу": *Дечанске хрисовуље*, 129).

[36] П. Ивић — М. Грковић, *Дечанске хрисовуље*, 67.

[37] Ђ. Даничић, *Рјечник из књижевних старина српских* III, Београд 1864, 424.

[38] П. Ивић — М. Грковић, *Дечанске хрисовуље*, 67, 68.

[39] М. Пешикан, *О одређивању и смештају неких имена из дечанских хрисовуља*, Ономатолошки прилози САНУ II, Београд 1981, 2—4.

владари Србије, ни дечански игумани. Челнику Радану је све ове поседе потврдио са своје стране и тадашњи српски архиепископ[40] Данило II. Овако формирана и легализована баштина једног властеличића није више била непосредно укључена у властелинство манастира Дечана, па није била ни уписана у трећу дечанску хрисовуљу, односно други манастирски практик. Извесну пажњу привлачи и чињеница што је краљ Душан посебно забранио дечанским игуманима да угрожавају баштину челника Радана. Изгледа да таква забрана није донета из формалних разлога, већ су иза тога стајали неки догађаји који су захтевали такву забрану. Упоређивање спискова људи у другој и трећој дечанској хрисовуљи показује да је један број Добродољана, које је својевремено Стефан Дечански дао челнику Радану, био пресељен у друго манастирско село по имену Куманово. Ово се село налазило у близини ушћа реке Дренице у Ситницу.[41] Тамо је било пресељено укупно 17 људи, груписаних у 6 кућа, под именом Чабићана, тако да је челнику Радану у Добродолима остао још 21 човек, односно 7 кућа. Не може се поуздано утврдити када се то десило и зашто се десило, али изгледа да је дечански игуман сматрао да су староседеоци у Добродолима били потчињени пре свега манастиру у Дечанима, а тек посредно и челнику Радану. Остављајући сва нагађања по страни, са пресељавањем поменутих Добродољана у Куманово, губи се танка нит којом смо пратили судбину првог дечанског челника.

Некако у исто време у трећој дечанској хрисовуљи, помињу се имена четворице властеличића као потенцијалних челника на дечанском властелинству. Краљ Душан је потчинио у Загори Мојшу Грдушчића с децом, Богоја Цецуна с браћом, Медоша Борислалића с браћом и још једног властеличића с децом, чије име није сачувано, уз обавезу да „држе град редом" с Марком Костићем, односно да се смењују као посада на манастирском утврђењу. За ове властеличиће било је у хрисовуљи предвиђено још и следеће: ко буде од њих „прилич'нь да га стави игоум'нь чел'ника надь кон'ми", што значи да ће му бити поверено руковање манастирским коњима.[42] Била би то дужност главног коњушара која није понижавајућа за властеличиће. Његово старешинство је специфично и ограничено, па га ни у ком случају не треба изједначавати с главним челником на дечанском властелинству.

О главним челницима сачувана су занимљива обавештења и у другој и у трећој дечанској хрисовуљи. Овде се они помињу и уопштено, тако што се посебним одредбама забрањује да нико не сме да седа на краљев „стол", односно престо, у дечанском храму. Према другој дечанској хрисовуљи на краљев престо или „стол" није смео да седне: ни архиепископ, ни епископ, ни било који игуман, ни било који властелин, ни челник, ни економ, осим краља и краљевог сина.[43] За нашу анализу од посебног је значаја саопштени редослед црквених и световних достојанственика. Пошто се према овом редоследу челник помиње после игумана и после властелина, али испред манастирског економа, из тога следи закључак да је челнику у манастирској управи припадало друго место, тачније

[40] П. Ивић — М. Грковић, *Дечанске хрисовуље*, 139, 140.

[41] У историографији су већ учињени покушаји да се утврди који су становници села Чабића пресељени у Куманово, али су резултати изостали (П. Ивић — М. Грковић, *Дечанске хрисовуље*, 50). У питању су становници чабићког заселка Добродоли, што потврђују имена Добродољана који су пресељени у Куманово. У другој дечанској хрисовуљи попис људи које је Стефан Дечански дао челнику Радану почиње на следећи начин: „и дах' моу Бобета а син моу Стань и Бонх'на и дах' моу Доброслава Пьсигака а синь моу Радова" итд. (*Дечанске хрисовуље*, 129). Истим редоследом почиње и попис људи који су из Чабића пресељени у село Куманово: „Ѝ се Чабикане оу Коумановѣ Бобе а синь моу Стань и Бонхна, Доброславь Пьсигакь а синь моу Радова" итд. (*Дечанске хрисовуље*, 195). Последњи Чабићани, односно Добродољани у Куманову су: „Богдань а шоура моу Братон и зеть моу Гоякь". Сви су они били уписани као становници заселка Добродоли, када их је Стефан Дечански потчинио челнику Радану (*Дечанске хрисовуље*, 129). Нема никакве сумње да су у питању исти људи.

[42] П. Ивић — М. Грковић, *Дечанске хрисовуље*, 265, 266. Више о томе: М. Благојевић, *Закон светоіа Симеона и светоіа Саве*, 162, 163.

[43] П. Ивић — М. Грковић, *Дечанске хрисовуље*, 135, 136.

да је он по свом рангу долазио одмах после игумана.[44] Ово се не слаже са уобичајеном манастирском хијерархијом и присуство челника представља новину, која је уведена из практичних разлога. Челник се свакако није уплитао у чисто црквене послове, већ су се у његовој надлежности налазили само они послови које су могли да обављају световна лица. Међу световњацима потчињених манастиру у Дечанима, челнику је припадало прво место. Из једне одредбе треће дечанске хрисовуље може се сазнати да је челник заиста био старешина световним лицима и да је истовремено био најугледнији световњак. У питању је одредб акоја се односи на манастирске „придворце". На Дечанском властелинству статус придвораца уживали су зависни људи настањени у селу Дечанима, тачније у селу које је било најближе манастиру. Према одредбама треће дечанске хрисовуље, придворцима је била смањена обавеза обављања пољопривредних радова у корист манастира и то за једну трећину у односу на меропхе. На тај начин они су у погледу ових обавеза били изједначени с манастирским сокалницима и занатлијама. Поред обављања уобичајених пољопривредних радова, придворци су имали посебну обавезу да долазе у манастир о „празнику" с поклонима, али истовремено и част да тада седају „под челникову трпезу", тј. да седају ниже челника.[45]

Наведена одредба је вишеструко занимљива и тражи додатна објашњења. Одмах треба рећи да се под „празником" вероватно мислило на храмовни празник, односно на светитеља којем је црква у Дечанима била посвећена. Пошто је црква у Дечанима била посвећена Христу Спаситељу, био би то онда „Спасовдан", који се празновао као црквена слава. Зависни људи доносили су поклоне још и за највеће хришћанске празнике: Божић и Ускрс. Захваљујући распрострањеној пракси у Византији, затим, на подручју Котора и у ширем залеђу Дубровника, може се утврдити врста и величина поклона који су доносили дечански придворци. У Византији је постојао обичај још у XI веку да сељаци доносе својим феудалним господарима „поклоне". Био је то тзв. „канискиј" у који су тада по речима Г. Острогорског улазили: „векна хлеба, кокош, 1 модиј јечма и пола мере вина".[46] У византијским практицима из XIV века више се не помиње садржина и величина поклона, пошто је то добро познато, али се зато истиче како су сељаци дужни да дају својим господарима сваке године: „три уобичајена поклона".[47] И у словенском преводу хиландарског практика из 1300. године помињу се: „законьние .г. поклони". Ови су поклони доношени обично за Божић, Покладе и Ускрс. И на подручју Котора: „Поклон се давао о Божићу, Покладама и Ускрсу", па се као врста поклона понекад помињу: „кокош, јање, козлић, прашчић, пршут, кобасица, погача, пријеснац".[48] Давање по два или три поклона годишње било је распрострањено и у ширем залеђу Дубровника. Сељаци са Пељешца, из Сланског приморја и Конавала доносили су својим господарима у Дубровник најчешће по једну погачу и кокош, али се понекад захтевало да се уместо кокоши донесе петао, јагње или јаре, а уместо погаче нека торта, торта од сира или сирница, затим, пола ведре меда, одређена количина сира, млека, рибе итд.[49] Најчешће се то доносило за Божић и Ускрс,

[44] У уобичајеној управи неког манастира, епископије или митрополије челник се не помиње (Ф. Гранић, *Црквенойравне одредбе хиландарскої шшйика*, 171—178; М. Живојиновић, *Судсшво у ірчким обласшима срйскої царсшва*, 207—238). Мора се водити рачуна да је дужност челника била специфична и прилагођена потребама управног апарата на манастирским властелинствима у Србији.

[45] П. Ивић — М. Грковић, *Дечанске хрисовуље*, 146, 147. О положају придвораца више: С. Новаковић, *Село*, 94; М. Благојевић, *Земљорадња у средњовековној Србији*, Београд 1973, 368—371.

[46] Г. Острогорски, *Византијски йракшици*, 109.

[47] Г. Острогорски, *н. д.*, 109.

[48] I. Stjepčević, *Kotor i Grbalj*, Split 1941, 54. Три поклона годишње помињу се у изворима прилично често (I. Stjepčević, *n. d.*, 34, 35, 55, 57). Према једној которској пресуди (1452) закупац земљишта у Грбљу био је дужан да преда власнику земљишта 12 поклона за протекле 4 године, тачно по 3 поклона за сваку годину (I. Stjepčević, *Prevlaka*, Bogoslovska Smotra, god. XVIII, br. 3, Zagreb 1930, 378, нап. 333).

[49] За поклоне које су давали сељаци на дубровачком подручју велики број примера наводи Roller. Види: D. Roller, *Agrarno-proizvodni odnosi na području Dubrovacke republike od XIII do XV st.*, Zagreb 1955, 73, 79—81, 91—95, 104, 107, 117—121, 129, 135, 137, 141—149, 152, 154—

али и за Покладе или неки други празник, што се у уговорима посебно наглашавало. На основу изложених чињеница може се са знатном сигурношћу закључити, да су „поклони" дечанских придвораца имали сличну садржину као и одговарајући поклони у Византији, на подручју Котора и дубровачком залеђу, као и да су се вероватно доносили за Божић и Ускрс, а посебно још и за Спасовдан, тј. на дан храмовног празника или црквене славе. У овом последњем случају придворцима је указана част да седају „под челникову трпезу".

Постојање посебне челникове трпезе, напоредо са игумановом, најречитије говори и о његовом угледу и о старешинству. Он је на Дечанском властелинству био најугледнији световњак и најважнији старешина свим световним лицима, која су била потчињена манастиру, тако да је у постојећој хијерархији долазио одмах после игумана. У таквом се светлу челници појављују и у одредбама Душановог законика. Настојећи да сузбије крађу и разбојништво, цар Душан је део одговорности пренео на: кнезове, примићуре, владалце, представнике и челнике „који се нађу да селима и катунима управљају".[50] Кнезови и примићури су без сумње старешине катуна, што је у историографији поуздано утврђено,[51] док би владалци, представници и челници били старешине сеоских насеља. У хијерархији катунских старешина на прво место долазе кнезови, а после њих примићури, док би међу сеоским старешинама владалци били на најнижој лествици, пошто су од њих угледнији представници, а још више челници. Овим се донекле коригује укорењено схватање у историографији да су челници пре свега старешине влаха, односно катуна, пошто одредбе из дечанских хрисовуља и Душановог законика показују супротно, тј. да су челници најугледније старешине сеоских насеља, вероватно чак и групе насеља.

Старешинство над сеоским насељима и највиши ранг међу световним лицима на Дечанском властелинству, доводили су понекад до несугласица и сукоба између челника и игумана. Један од таквих заплета описује Григорије Цамблак у биографији Стефана Дечанског.[52] Из разумљивих разлога у центру пишчеве пажње налази се Стефан Дечански као светитељ, а такође и „чуда" која су се дешавала његовом заслугом. Описујући једно такво „чудо", Григорије Цамблак саопштава у посебном одељку да је царица Јелена поставила за челника у Дечанима неког Ивоја. Сада је овај податак вишеструко занимљив, већ и због тога што показује да су Дечани имали челника и у доба Стефана Дечанског и у доба царице Јелене, а такође и што недвосмислено показује да су манастирске челнике постављали српски владари. Не може се поуздано утврдити година када је Ивоје био постављен за челника, али се то по свој прилици десило после повлачења царице Јелене из серске области, а можда чак и после смрти цара Уроша.[53] У сваком случају царица

157, 172, 211, 214, 216, 221, 223, 226. За Пељешац посебно: Z. Šundrica, *Stonski Rat u XIV stoljeću (1333—1399)*, Pelješački zbornik 2, Dubrovnik 1980, 161, 162.

[50] *Законик цара Стефана Душана*, изд. САНУ, стр. 196, 197 (чл. 135).

[51] М. Филиповић, *Структура и организација средњовековних катуна*, Симпозијум о средњовековном катуну одржан 24. и 25. новембра 1961. г., Сарајево 1963, 81—91. У овом раду М. Филиповић с разлогом истиче да је кнез код влашких старешина имао виши ранг од примићура. У влашке старешине он убраја и челнике, мада за њих каже: „назив челник не сусреће се у писаним изворима из средњег века као назив за старешину катуна на територији државе Немањића" (М. Филиповић, *н. д.*, 85). Овде је реч о изворима који су настали на тлу српске средњовековне државе, а такође и о изворима који су настали у Дубровнику. Међу многобројним старешинама влашких катуна, чија су имена забележена у тадашњој дубровачкој канцеларији, ни један се од старешина не назива „челником". Управо због тога не би требало у влашке старешине средњовековне Србије убрајати и челнике.

[52] Григорије Цамблак, *Живот краља Стефана Дечанског*, изд. J. Шафарик, Гласник Друштва Србске Словесности XI, Београд 1858, 87, 88; Превод: Л. Мирковић, *Старе српске биографије XV и XVII век*, Београд 1936, 35, 36.

[53] Делатност царице Јелене после њеног повлачења из Сера недовољно је позната. Поуздано се зна да је она и после тога учествовала у политичком животу. Заједно са сином, царем Урошем, слала је у Дубровник посланике да подигну Светодмитарски доходак 1367. и 1368. године. Тада је у Дубровник долазио у својству њиховог изасланика челник Милош Повик, који се у дубровачким изворима назива понекад челником цара Уроша као и челником царице (Је-

Јелена је учествовала у политичком животу и после повлачења из серске области. Она је у то доба још располагала извесном војном силом и управљала одређеном територијом, свакако оним подручјем у којем су се налазили Дечани. Описујући даљу судбину челника Ивоја, Григорије Цамблак већ на почетку каже да избор царице Јелене није био добар. У почетку је Ивоје прикривао своју злу ћуд, као вук који се покрива овчијом кожом, да би касније испољио своју праву нарав. Јавно је присвојио све што припада манастиру и организовао управу на исти начин како се управља на властеоским поседима. Игуману је ускратио сва права, а монахе је злостављао на разне начине. Краће речено, понашао се као да је господар манастира, па га је због тога стигла божија казна. Враћајући се једном приликом у манастир на коњу са својом пратњом, која је ишла испред и иза њега његов коњ се изненада поплашио па је збацио челника Ивоја на нека гвожђа, која су га усмртила. Излагање Григорија Цамблака свакако има за циљ да истакне „чудо" које се десило, али оно је истовремено и драгоцено сведочанство о понашању једног челника. Дечански челник је и овог пута био постављен од владара из редова властеле. Имао је уза себе оружану пратњу, на чему се, у ствари, и заснивала његова моћ, и што није без значаја, боравио је у манастиру заједно са својим пратиоцима.[54] Сада се већ лакше може схватити због чега је био и старешина манастирских придвораца. У несрећеним приликама, какве су биле под крај шездесетих и почетком седамдесетих година XIV века, лако се могло догодити да манастирски челник узурпира и сву власт у манастиру, што се у Дечанима и догодило.

Описујући друго „чудо" Стефана Дечанског, Григорије Цамблак каже да је манастир задесило још веће зло од првог, које је њему као очевицу добро познато. У то време дошао је у манастир неки властелин или властеличић са својом оружаном пратњом, по имену Јунц или Јунац. Он је био послат да чува и брани манастир, а послали су га они: „који су тада благочастиво владали".[55] Све је то учињено због тога: „јер се тада догодише међусобни ратови и чињаху се изненадна и честа пљењења, и не мало проливање крви".[56] Пошто је Григорије Цамблак дошао у Србију после битке код Ангоре, а из Србије је отишао за Русију 1409. године, онда се његов опис односи на збивања у периоду између 1402. и 1409. године. Ово је раздобље заиста било бурно и пуно унутрашњих сукоба. Између Лазаревића и Бранковића непријатељство је трајало годинама, а пошто је Цамблак све то преживео пре него што је постао игуман у Дечанима, онда се сви ти догађаји могу везати за први период сукоба између Лазаревића и Бранковића, тј. за период између 1402. и 1404. године. На основу тога може се даље утврдити ко су били ти „који су тада благочастиво владали", а такође и ко је Григорија Цамблака поставио за игумана у Дечанима. Нема никакве сумње да се под „благочастивима" подразумевају синови Вука Бранковића — Гргур, Ђурађ и Лазар — као и њихова мајка госпођа Мара.[57] Властелин којег су они поставили да чува Дечане приграбио је сву власт у манастиру и притворио игумана. Починио је и многа друга зла, све док га његови господари нису позвали да са

лене). Будући да је челник Милош имао људе и баштину у Звечану, могло би се с разлогом узети да су цар Урош и царица Јелена још увек држали Звечан, а вероватно и неке друге крајеве. Изгледа нам сасвим сигурно да су држали и крај у којем се налазе Дечани. О делатности челника Милоша види: К. Јиречек, *Споменици српски*, Споменик САНУ XI, Београд 1982, 8—11.

[54] В. нап. 52. Одељак о оружаној пратњи у преводу гласи: „Затим када се враћао на коњу (челник Ивоје), као што је имао обичај, пошто су многи ишли пред њим и иза њега" (Л. Мирковић, *Старе српске биографије XV и XVII века*, 36).

[55] Григорије Цамблак, *Живот краља Стефана Дечанског*, 88, 89; Л. Мирковић, *Старе српске биографије XV и XVII века*, 36.

[56] В. нап. 55; Л. Мирковић, *Старе српске биографије XV и XVII века*, 36.

[57] О томе да се под „благочастивима" подразумевају наследници Вука Бранковића: Ђ. Сп. Радојичић, *О Григорију Цамблаку*, Творци и дела старе српске књижевности, Титоград 1963, 178. О заједничкој владавини Бранковића потпуније: М. Благојевић, *Савладарство у српским земљама после смрти цара Уроша*, Зборник радова Византолошког института 21, Београд 1982, 202—206.

својим одредом пође у рат, али док су опседали неки град, стигла га је тешка божија казна. У томе је свакако имао удео и Стефан Дечански. Одмах треба рећи да Григорије Цамблак не назива поменутог властелина челником, можда због тога што описује његов карактер и суровост, али можда и због тога што није ни имао титулу челника. У сваком случају поменути властелин Бранковић, као и његов претходник челник Ивоје, располаже оружаном пратњом, треба да штити манастир, али истовремено управља манастиром по свом нахођењу. На основу последњег податка не може се поуздано тврдити да су Дечани почетком XV века имали свог челника, али је у сваком случају постојао неко и требало је да тај чува манастир — можда са другом титулом, титулом војводе.

Дечански челници нису и једини познати манастирски челници, мада се о њима највише зна. Поуздано се зна да је 1377. године живео у Штипу челник Станислав. У уводном делу повеље коју је Хиландару издао деспот Јован Драгаш саопштава се следеће: „**приде же властелинъ дома прѣсвѣтіе богородице хилан'дар'ские чел'ник иже оу Штипоу Станиславъ, и въспоменоу царствоу ми како есть съзидалъ цръкъвь на своеі баштинѣ въ области домоу прѣсвѣтие богородице**“.[58] Из наведеног цитата сазнајемо да је Станислав био и властелин и челник манастира Хиландара. У то доба живео је у Штипу и саградио једну цркву на својој „баштини“, која се опет налазила у „области“ хиландарској, односно која је дуговала одређену службу Хиландару. Будући да су се и баштина и црква налазиле у држави браће Драгаш, онда је челник Станислав и њима био потчињен, па је морао затражити дозволу од својих владара да новоподигнуту цркву с поседима потчини Хиландару. Познато је да је Хиландар имао многобројне поседе широм српске државе, па и у околини Штипа, па се на основу тога с разлогом може рећи да је челник Станислав вршио своју службу на оним хиландарским поседима који су се налазили у широј околини Штипа.[59] Узимајући у обзир све што је напред речено, лако се може уочити сличност између дечанског челника Радана и хиландарског челника Станислава. И један и други припадају категорији ситније властеле. Имају своје баштине и потчињене људе у насељима која им припадају. Својевремено челник Радан је дуговао службу или правоверно поработаније српском краљу и манастиру Дечанима, док је челник Станислав дуговао правоверно поработаније Хиландару и браћи Драгаш, као својим владарима. Десетак година касније у Штипу је живео и син челника Станислава, али изгледа да није наследио титулу свога оца.[60]

Исцрпљујући излагање о назначеној проблематици, треба још скренути пажњу да су се челници налазили у служби одређених митрополија, односно митрополита. Из једног занимљивог уговора о купопродаји обрадивог земљишта, који је био састављен 21. VII 1437. године у которској канцеларији, сазнајемо да је некадашњи поп у Горњем Грбљу, по имену поп Богиша, продао неко земљиште својој сестри и зету.[61] Ово земљиште је поп Богиша својевремено купио од попа Медоја, свакако из Грбља, са свим правима која му припадају, па га је као такво продао и уступио својој сестри и зету. На крају уговора посебно се још наглашава: како ће се поп Богиша побринути да челник Богдан, слуга или службеник митрополитов (quod Bogdanus çelnich officialis mitropoliti), учињену купопродају потврди својим „отвореним листом“ (suis patentibus literis confirmabit).[62] Била би то нека врста земљишне тапије. Колико је до сада познато, ово је први и једини случај у којем се каже да се неки челник налазио у служби митрополита. У конкретном случају

[58] С. Новаковић, *Законски споменици српских држава средњег века*, Београд 1912, 452.

[59] Хиландарски поседи у Штипу и околини помињу се у неколико сачуваних исправа. Види: С. Новаковић, *Законски споменици*, 305, 306, 400, 402, 422, 452, 455. Неке повеље су и фалсификоване: С. Ћирковић, *Хрељин поклон Хиландару*, Зборник радова Византолошког института 21, 103—109.

[60] С. Новаковић, *Законски споменици*, 767.

[61] Историјски архив у Котору, Судско-нотарски списи, vol. 6, fol. 203. За попа Богишу види: И. Божић, *О пропасти манастира св. Михаила на Превлаци*, Анали Филолошког фак. 7 (1967), 80—82.

[62] Историјски архив у Котору, СНС, vol. 6, fol. 203.

реч је о тадашњем зетском митрополиту, вероватно Јефтимију.[63] Одмах треба рећи, мада је то у литератури познато, да титулу челника нико није носио од уобичајених чланова савета и управног апарата неке епископије или митрополије.[64] То у знатној мери отежава проучавање поменутог достојанства, али да би се бар донекле стекао увид у делатност челника Богдана, треба узети у обзир још неке чињенице. У првој половини XV века на ширем подручју Котора, под утицајем развијених робно-новчаних односа, нашле су се у промету и многе деонице обрадивог земљишта. Овај је процес захватио и подручје некадашњег властелинства зетске митрополије, посебно подручје познато као „Светомихољска метохија". Но и поред тога нису се смела занемаривати права господара властелинства, у конкретном случају зетских митрополита.[65] Проучавајући брижљиво настали процес, И. Божић је констатовао: „Како је зетски епископ, потоњи митрополит, располагао земљом метохије, он је издавао исправе о уступању земље, писмене дозволе за залагање деоница и сл. Те су исправе биле доказно средство у евентуалним споровима не само у оквиру властелинства већ и пред которским судом".[66] Овим би се закључцима мало шта могло додати, изузев да су послови везани за купопродају земљишта долазили у непосредну надлежност митрополитовог челника. Какве су биле његове друге дужности тешко је рећи, али је ово достојанство уведено у управни апарат зетске митрополије највероватније по угледу на организацију државне управе. На такву констатацију упућује чињеница што су у првој половини XV века челници српских деспота стекли изузетно велики утицај на све државне послове. Будући да је челник Богдан издавао и потврђивао купопродајне уговоре, онда је он морао познавати канцеларијску праксу, важеће правне норме и стечена права зетске митрополије, да би са успехом могао заштитити њене материјалне интересе. У ствари, он је замењивао зетског митрополита у одређеној врсти цивилних послова, на сличан начин као што су и велики челници српских деспота заступали своје владаре у судским и у цивилним пословима. Целокупно излагање о челницима црквених установа показује да је једна титула домаћег порекла, која се развијала дубоко и дубоко укоренила у управном апарату средњовековне Србије, постала прихватљива и у управама најугледнијих српских манастира и митрополија. Ово је без сумње још један од доказа о узајамном утицају и прожимању државне и црквене организације средњовековне Србије.

[63] М. Јанковић, *Епископије и митрополије српске цркве у средњем веку*, Београд 1985, 137, 138.

[64] Н. Милаш не наводи ниједан пример у којем би се појавио неки челник. Види: Н. Милаш, *Достојанства у православној цркви по црквено-правним изворима до XIV вјека*, Панчево 1879. Челника не помиње ни М. Живојиновић (М. Живојиновић, *Судство у црквим областима српскоі царства*, Зборник радова Византолошког института 10, Београд 1967, 208—238).

[65] О правима зетских митрополита на одређене деонице земљишта више: I. Stjepčević, *Prevlaka*, 327—338; И. Божић, *Село Боідашићи у средњем веку*, Историјски часопис VII, Београд 1957, (= *Немирно Поморје XV века*, Београд 1979, 52—55); М. Јанковић, *Епископије и митрополије српске цркве у средњем веку*, 127—130.

[66] И. Божић, *Село Боідашићи у средњем веку* (= *Немирно Поморје XV века*, 54).

LE ČELNIK DU MONASTÈRE DE DEČANI

MILOŠ BLAGOJEVIĆ

Le titre de čelnik était très fréquent dans la Serbie du moyen âge, de sorte que de très nombreux renseignements concernant les personnages ayant porté ce titre ont été conservés. L'existence d'un grand nombre de données a suscité l'attention de la part d'un nombre assez important de chercheurs, en particulier de S. Novaković qui s'est intéressé au titre de čelnik dans plusieurs de ses ouvrages. Grâce à ses travaux, ainsi qu'à ceux d'autres chercheurs, il a été établi que les personnages ayant porté ce titre pouvaient être de hauts représentants de l'administration d'Etat, de très importants personnages de la cour du souverain, mais aussi parfois des chefs de villages d'agriculteurs ou d'éleveurs. Partant des résultats les plus important établis jusqu'à présent, M. Blagojević remarque que certains grands monastères avaient eux aussi leurs čelniks. Les informations les plus complétes et les plus nombreuses sur cette dignité concernent le monastère de Dečani et, de fait, l'étude de ce titre sur le domaine de Dečani a donné des résultats très intéressants. Sur la base des recherches déjà publiées, M. Blagojević a établi que Dečani a eu en permanence un čelnik, depuis sa fondation jusqu'à la fin du XIVe siècle et peut-être encore durant la premirèe moitié du XVe siècle. Le čelnik de ce monastère était choisi par le souverain, c'est-à-dire le ktitor, parmi les membres de la petite noblesse („vlasteličića"). Dans la hiérarchie des supérieurs des monastères, le čelnik venait immédiatement après l'higoumène, et avant l'économe, l'écclésiarque etc. A Dečani il était le commandant du détachement armé veillant à la sécurité du monastère même, de sorte, qu'avec sa compagnie de soldats, il résidait dans l'enceinte même du monastère. Etant simultanément le laïc de plus haut rang sur les terres du monastère et le plus important supérieur laïc, il était de fait le supérieur des «pridvorci» du monastère — cultivateurs dépendants vivant dans le village le plus proche du monastère. Tout ceci assurait au čelnik une très grande influence sur les propriétés du monastère et amenait parfois de graves conflits l'opposant à l'higoumène.

Outre sur les terres de Dečani, des čelniks sont mentionnés pour les possessions de Chilandar en Serbie, ce qui semble indiquer qu'on les trouvait également sur les domaines des autres grands monastères. Il faut encore ici signaler que le territoire métropolitain de Zeta avait lui aussi son čelnik, qui remplaçait le métropolite de Zeta dans l'exercice de certaines fonctions civiles. Ce čelnik de l'évêché de Zeta connaissait les pratiques de la chancellerie, les normes juridiques en vigueur et les droits reconnus sur le territoire métropolitain de Zeta, ce qui lui permettait d'établir et de délivrer des actes d'achats-ventes en faveur de personnes exploitant des terres se trouvant sur le territoire de l'évêché de Zeta.

DIE BYZANTINISCHE LITERATUR IN DER 1. HALFTE DES 14. JAHRHUNDERTS

HERBERT HUNGER

Neben dem 9. und 10. Jh. ist auch das 14. Jh. in der kulturellen Entwicklung von Byzanz modernen Forschern gelegentlich als eine Epoche der Renaissance erschienen.[1] Während für die bildende Kunst, insbesondere die Malerei, die frühe Palaiologenzeit sich überzeugend als eine Periode *sui generis* mit erkenn- und definierbaren Stilmerkmalen charakterisieren ließ,[2] liegen für die Literatur im selben Zeitabschnitt die Dinge etwas anders. Gewiß macht sich auch hier nach der großen Zäsur des Lateinischen Kaiserreiches ein neuer Ansatz bemerkbar, den man mit einer physiologischen Metapher als Auswirkung eines Atemholens bezeichnen könnte. Was Nikaia jahrzehntelang getreulich bewahrt hatte, — dieses »zu treuen Handen anvertraute« kulturelle Erbe, die παρακαταθήκη[3] — befruchtete nach der Wiedergewinnung der Kaiserstadt 1261 zumindest ein Jahrhundert lang das Geistesleben der Byzantiner.

Bevor wir diese letzte literarische Blütezeit von Byzanz zu schildern versuchen, sei auf den materiellen, d. h. politischen, wirtschaftlichen und sozialen Hintergrund verwiesen, vor dem wir die überlieferten, literarischen Produkte zu sehen haben. Was speziell das 14. Jh. betrifft, so haben wir — wie allgemein bekannt — mit einem sich bereits verdüsternden Bild zu rechnen. Byzanz verliert schon unter Andronikos II. seine Vormachtstellung im Ost-Mittelmeerraum, es gibt seine Flotte auf, gerät im Handel endgültig ins Hintertreffen gegenüber den potenten italienischen Seestädten, zeigt sich dem osmanischen Druck aus dem Osten — trotz Zuhilfenahme der Katalanischen Kompanie — nicht mehr gewachsen und erlebt um die Mitte des Jahrhunderts die ersten festen Brückenköpfe der Türken auf europäischem Boden (Tzympe 1352, Kallipolis 1354). Die viele Jahre dauernden Bürgerkriege des 3. und 5. Jahrzents, zwischen Andronikos II. und dessen Enkel Andronikos III. sowie zwischen Johannes Kantakuzenos und der Regentschaft in Konstantinopel — dieser letztere mit stark sozialrevolutionären Zügen, insbesondere in der damit verbundenen Zelotenherrschaft in Thessalonike — schwächen das Byzantinische Reich nachhaltig. Gegenüber all diesen negativen Momenten in der byzantinischen Entwicklung zeigt sich die Literatur dieser Epoche als ein bemerkenswerter Kontrapost.

Gehen wir von den konkreten Voraussetzungen aus. Wer sich in der Überlieferungsgeschichte antiker Autoren umsieht, stößt bald auf die Vorrangstellung des 13. und 14. Jhs,

[1] A. Heisenberg, *Das Problem der Renaissance in Byzanz*. Hist. Ztschr. 133 (1926) 393—412. — K. Weitzmann, *The Classical Mode in the Period of the Macedonian Emperors: Continuity or Revival?* Βυζαντινὰ καὶ Μεταβυζαντινά 1 (1978) 71—85. — *Renaissances Before the Renaissance. Cultural Revivals of Late Antiquity any the Middle Ages*, ed. by W. Treadgold. Stanford 1984.

[2] O. Demus, *Die Entstehung des Palaiologenstils in der Malerei*. Berichte zum 11. Internat. Byzantinistenkogreß, IV/2. München 1958, 1—63; 32 Abb.

[3] H. Hunger, *Von Wissenschaft und Kunst der frühen Palaiologenzeit*. JÖBG 8 (1959) 123—155, hier 135.

also gerade der frühen Palaiologenzeit. Von einer großen Zahl wichtiger Texte stammen die ältesten bzw. maßgebenden, d. h. besten Textzeugen aus unserer Periode, was ich schon in einem Grundsatzartikel vor einem Vierteljahrhundert nachweisen konnte.[4] Fragen wir uns, wie es mit den Kopisten der frühen Palaiologenzeit ausgesehen hat, so ergibt sich folgender paläographischer Befund: Der hochstilisierte Kanon der *Perlschrift* des 10./11. Jh. wirkt trotz des Verfalls im Lauf der dazwischen liegenden Zeit immer noch stark nach und präsentiert sich im 14. Jh., vor allem in der 1. Hälfte, in zahlreichen *archaisierenden* Händen. Man will den alten Texten, besonders den liturgischen Büchern, einen ehrwürdigen Anstrich geben. Die Nachahmung geht dabei so weit, daß die Unterscheidung dieser archaisierenden Schreibweise von alter, echter Perlschrift oft sehr schwer fällt.[5] — Eine zweite traditionelle Schrift zu Beginn der Palaiologenzeit habe ich als *Fettaugenmode* bezeichnet. Diese Sonderform der Minuskel in einem vorgeschrittenem Stadium des Kanonverfalls läßt sich zwar schon ab dem frühen 12. Jh. beobachten, erreicht ihren Höhepunkt jedoch in der frühen Palaiologenzeit. Der Gegensatz von aufgeblähten Großbuchstaben wie Omega, Sigma, Omikron, aber auch Alpha, Beta, Gamma, und einer Fülle von verkümmerten Zwergbuchstaben wie Epsilon, Eta, Theta, Kappa, Lambda, My, Ny u. a. fällt besonders auf und hat zu der Namengebung angeregt.[6] — Diesen Vertretern alter Schrifttraditionen stehen aber beachtliche Neuerungen gegenüber. Der von mir so genannte *Metochitesstil* ordnet mehrere Elemente aus der Zeit des Kanonverfalls — vor allem die starke Differenzierung zwischen großen und kleinen Buchstaben — einem neuen ästhetisch befriedigenden Schriftbild unter. Es sind Kopisten der Kaiserkanzlei unter Andronikos II. und deren Nachahmer, die diesen Stil in verschiedenen Urkunden und in den Texten aus dem Nachlaß des Theodoros Metochites anwenden. Manche Merkmale dieses Stils leben noch in Codices der 2. Hälfte des 14. Jh. fort.[7] Gleichzeitig entwickelt sich im Konstantinopler *Hodegonkloster* eine Schreibweise, die sich für Generationen von dem oben genannten Stil der Archaisierer deutlich abhebt. Der Hodegonstil zeichnet sich durch Lebendigkeit und Dynamik, ja eine gewisse Unruhe aus. Bei allem Schwung dieser Hände — wir kennen ein gutes Dutzend von Schreibern mit Namen — beobachten wir, daß die Disziplin gegenüber dem Schriftbild gewahrt bleibt.[8]

Während der Hodegonstil zu den in Byzanz bisher seltenen gut dokumentierten Klosterskriptorien gehört, bringt das 14. Jh. auch eine Reihe einzelner Kopisten, die unverkennbar ihre Individualität zu bezeugen versuchen. Von den *»innovatorisch« schreibenden Kopisten* des 14. Jh., die ich in einem Referat auf dem Paläographie-Symposion in Berlin-Wolfenbüttel im Herbst 1983 vorstellen konnte, erwähne ich hier nur drei. *Demetrios Romanites*, der auffällig in die Breite stilisiert, wobei er verschiedene Buchstaben sehr flachdrückt und langgezogene Zirkumflexe anbringt, *Galaktion Madarakes*, der mit massiven Hasten von Majuskel-Kappa, Majuskel-Gamma und Majuskel-Phi und deren Unterlängen ein vorwiegend senkrecht ausgerichtetes Schriftbild produziert, und *Manuel Gabalas* (Matthaios von Ephesos), dessen Schrift die Richtungslosigkeit und das Vermeiden von Geraden zum Prinzip erhoben hat; dieser molluskenartigen Schrift ohne Senkrechte und Diagonale scheint das Rückgrat zu fehlen.[9]

Ich habe den Eindruck, daß diese auf Innovation ausgehenden Schreiber sich ihrer Individualität ähnlich bewußt waren wie ihre Zeitgenossen in der serbischen Malerei, ein *Eutychios*

[4] H. Hunger, a. O. 124 f.

[5] H. Hunger und O. Kresten, *Archaisierende Minuskel und Hodegonstil im 14. Jh. Der Schreiber Theoktistos und die* κράλαινα τῶν Τριβαλῶν. JÖB 29 (1980) 187—235, hier 192—199. — H. Hunger, *Die byzantinische Minuskel des 14. Jh. zwischen Tradition und Neuerung*, in: 2. Internat. Kolloquim für Griechische Paläographie und Kodikologie. Berlin-Wolfenbüttel, Oktober 1983 (im Druck).

[6] H. Hunger, *Die sogenannte Fettaugenmode in griechischen Handschriften des 13. und 14. Jh.* Byz. Forschungen 4 (1972) 105—113.

[7] H. Hunger, *Kontinuität und Innovation in der griechischen Buchschrift zweier Jahrtausende*. Gedenkband für A. Stratos (im Druck).

[8] Wie oben A. 5, Archaisierende Minuskel und Hodegonstil, hier 199—210.

[9] Wie oben A. 5, Die byzantinische Minuskel des 14. Jh., hier S.x (im Druck).

und *Michael* in Staro Nagoričino, der *Meister Johannes* in der Demetrioskirche von Peć, *Sergije Grešni* in Dečani und *Meister Michael* in Lesnovo, die sich nicht mehr scheuten, ihre Werke namentlich zu signieren.

Das Interesse für die Schrift und ihre Formen verband sich im 14. Jh. mit der Hochschätzung des *Buches*, für die wir eine Reihe von Zeugnissen besitzen. In der Buchmalerei zeigen Kopien und Nachahmungen von Vorbildern des 11. Jh. immer noch ein beachtliches Niveau, wenngleich die ökonomischen Verhältnisse das Mäzenatentum immer seltener werden ließen.[10] Der geistig führende Byzantiner und Freund Andronikos' II., *Theodoros Metochites*, besaß eine wertvolle Bibliothek, die ihm mehr am Herzen lag als alles andere. Als er nach dem Sturz des Kaisers sein Palais und sein Vermögen verlor und konfiniert wurde, war es seine größte Sorge, daß die Bibliothek erhalten blieb. Schon vorher war es ihm gelungen, sie dem Chorakloster zuzuleiten, dessen Kirche er selbst wenige Jahre zuvor hatte prächtig restaurieren lassen. Es spricht für die echt humanistische Einstellung des Metochites, wie er sich in einem Brief anläßlich des Todes von Abt Lukas äußert. Er beschwärt die Mönche, seinen größten Schatz, eben die Bibliothek, vor allen Unbilden zu bewahren. Diese wertvollen Handschriften hätten nicht nur ihm selbst jederzeit und in allen Umständen viel Freude und Nutzen gebracht, auch die Mönche und viele Menschen außerhalb des Klosters könnten diesen Schatz auswerten. Er werde sich schon in der Gegenwart, aber auch für zukünftige Generationen als ein bleibendes Geschenk für die Allgemeinheit von Nutzen erweisen. Nicht nur die thaologische, auch die profane Literatur werde für viele von Interesse sein, die Mönche nicht ausgenommen. Daher müßten sie die Bücher vor Diebstahl ebenso wie vor Verderb durch Wasser und den Bücherwurm schützen.[11]

Der Megas Stratepedarches *Johannes Komnenos Synadenos* rühmte sich der finanziellen Aufwendungen für seine theologische Bibliothek, aus der immerhin noch drei Handschriften erhalten sind.[12] *Theodora Rhaulaina*, die Nichte Michaels VIII., *Maximos Planudes*, *Nikephoros Chumnos*, *Antonios Malakes* und *Nikephoros Moschopulos*, der Onkel des Philologen Manuel Moschopulos, sind nur wenige Beispiele bibliophiler Byzantiner an der Wende vom 13. zum 14. Jh.[13] Nicht nur in Konstantinopel, auch in Nikaia, in Trapezunt und in Thessalonike gab es im 14. Jh. private Bibliotheken.[14] Freilich war die Beschaffung von Büchern an die entsprechenden Geldmittel, aber auch an das Vorhandensein von genügend Beschreibstoff gebunden. Nicht nur Pergament, auch Papier — damals zumeist noch orientalisches Papier — war nicht selten Mangelware. So erklärt sich u. a. der relativ häufige Gebrauch von Palimpsesten un dieser Zeit, obwohl die Kirche das Tilgen theologischer Texte zu verhindern suchte.[15]

Anderseits war die Herstellung einer ausreichenden Zahl von Kopien wichtiger Texte die Voraussetzung für den *Unterricht*. Nachdem man in der modernen Forschung die früheren Vorstellungen über staatliche und kirchliche Hochschulen in mittel- und spätbyzantinischer Zeit revidiert hat, ist man nunmehr von dem Vorherrschen des Privatunterrichts im Byzanz des 14.

[10] H. Belting, *Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft*. Heidelberg 1970, 46 ff. — H. Buchthal — H. Belting, *Patronage in Thirteenth-Century Constantinople. An Atelier of Late Byzantine Book Illumination and Calligraphy* (DOS 16). Washington 1978.

[11] ed. I. Ševčenko, in: *The Kariye Djami* IV. Princeton 1975, 86—88.

[12] C. N. Constantinides, *Higher Education in Byzantium in the Thirteenth and Early Fourteenth Centuries*. Nicosia 1982, 137 und A. 21.

[13] Zu Nikephoros Moschopulos vgl. E. Gamillscheg, *Eine Platonhandschrift des Nikephoros Moschopulos* (Vind. Phil. gr. 21), in: Βυζάντιος. Festschrift für H. Hunger zum 70. Geburtstag. Wien 1984, 95—100. — Zu Antonios Malakes und zum Thema allgemein vgl. R. Nelson, *The Manuscripts of Antonios Malakes and the Collecting and Appreciation of Illuminated Books in the Early Palaeologan Period*. JÖB 36 (1986) 229—254.

[14] C. N. Constantinides, wie oben A. 12, 142 f.

[15] Kanon 68 des Konzils in Trullo (Quinisextum): PG 137, 748—752. — 749 A (Balsamon) und 752 A (Zonaras) ist vom ἀπαλείφειν, vom Abwaschen bzw. Beseitigen des Textes der Hl. Schrift, die Rede. Im Text des Kanons steht nur διαφθείρειν ἢ καταπέμνειν. — N. Wilson, *Books and Readers in Byzantium*, in: Byzantine Books and Bookmen. Dumbarton Oaks/Washington 1975, 1—15, hier 3. — E. Gamillscheg, *Zur handschriftlichen Überlieferung byzantinischer Schulbücher*. JÖB 26 (1977) 211—230, hier 211—214.

Jh. überzeugt.[16] Einzelne Lehrer — wir wollen sie lieber nicht Professoren nennen — hatten jeweils nur eine kleine Zahl von Schülern, aber sie konnten sich dafür diesen wenigen umso besser widmen. Dazu kam das in unserer Zeit wieder propagierte System der Tutoren, das in Byzanz zu Beginn des 14. Jh. jedenfalls bekannt war.[17] Das Schwergewicht der profanen Studien lag zweifellos auf den Gebieten der Grammatik und Rhetorik. Wir kennen eine relativ große Zahl von Lehrern, zum Teil auch ihre Publikationen. Aus der Fülle von erhaltenen Briefen jener Kreise fällt einiges Licht auf diesen ganzen Unterrichtsbetrieb.[18] Es zeigt sich, daß die meisten Lehrer finanziell abhängig waren, keine festen Gehälter bezogen und daher immer wieder bei gut situierten »Gönnern«, manchmal beim Kaiser selbst, betteln mußten. Wenn die Versprechungen des Kaisers, wie nicht selten, unerfüllt blieben, wandte man sich schließlich an die eigenen Schüler. Paradebeispiel für dieses Verhalten ist *Theodoros Hyrtakenos*.[19]

In diesem Rahmen können wir uns das Leben und Wirken der vier bedeutenden Philologen des 14. Jh. vorstellen, denen wir einen beachtlichen Einfluß auf die Überlieferungsgeschichte klassischer griechischer Autoren zuerkennen müssen. *Maximos Planudes* veranstaltete Ausgaben der byzantinischen Trias des Sophokles und Euripides, des Pindar, Aratos, einer epischen Sammlung und des Aesop, und sammelte Textzeugen bzw. schrieb Scholien zu Hesiod (Erga), Thukydides und Eukleides, Aristophanes, Ptolemaios, Plutarch und Diophant. Schließlich ging er mit dem autographen Codex Marc. gr. 481, der Anthologia Planudea, in die Textgeschichte der großen griechischen Anthologie ein.[20] Planudes konnte Latein und übersetzte zahlreiche lateinische Werke ins Griechische.[21]

Manuel Moschopulos publizierte praktische Bücher für den Grammatik- und Rhetorikunterricht, die Ἐρωτήματα γραμματικά, Περὶ σχεδῶν und die Συλλογὴ ὀνομάτων ἀττικῶν.[22] Wir kennen von ihm mit Scholien versehene Ausgaben des Pindar, Sophokles, Euripides und Theokrit.

Thomas Magistros weist sich mit seinem attizistischen Lexikon (Ἐκλογὴ ὀνομάτων καὶ ῥημάτων ἀττικῶν) ebenfalls als Lehrer aus, der neben verschiedenen rhetorischen Schriften Kommentare zu Pindar, Aristophanes und den Tragikern verfaßte. Die Art seiner Marginalien und Interlinearglossen (fortlaufende Paraphrase) wirft ein Licht auf seine Unterrichtsmethode.[23]

Demetrios Triklinios, der beste der vier Philologen, hatte — wie Thomas — seinen Sitz in Thessalonike. Auf ihn gehen Ausgaben des Aphthonios und Hermogenes, also des rhetorischen Corpus, Hesiods, Pindars, der Tragiker und des Aristophanes zurück. Für die Metrik hatte Triklinios ein besonderes Faible. Es war eine kleine Überraschung, als man vor etlichen

[16] Auch in der nach 1261 vielleicht revitalisierten »Patriarchatsschule« sollten wir keinen Betrieb ähnlich einer theologischen Hochschule erwarten. Vgl. Constantinides, a. O. 50—65, der zwar von Professoren und Lehrstühlen spricht, ansonsten aber vorsichtig formuliert.

[17] Das geläufigste Beispiel steht im Brief des Planudes an Nikephoros Moschopulos über die erfolgreiche Tätigkeit des jungen Manuel Moschopulos in seiner Schule (ep. 18, S. 34, 32—34): ὁ σὸς ἀνεψιὸς φοιτᾷ μὲν προθύμως, διδάσκει δὲ προθυμότερον διδοὺς γὰν τὴν αὐτοῦ τὴν ἐμὴν προθυμίαν ἀντιλαμβάνει.

[18] Constantinides, a. O. 66—110.

[19] H. Hunger, *Klassizistische Tendenzen in der byzantinischen Literatur des 14. Jh.*, in: Actes du XIVe Congrès International des Études Byzantines I. Bukarest 1974, 139—151, hier 148 f. und A. 34—39. — Constantinides, a. O. 93—95 und besonders A. 26—30.

[20] C. Gallavotti, Planudea III. Boll. dei Classici s. III 2 (1981) 3—27; Planudea IV. Boll. Classici (Lincei) s. III 3 (1982) 63—86; Planudea V. A. O. III 4 (1983) 36—56; Planudea VI. A. O. 101—128.

[21] W. O. Schmitt, *Lateinische Literatur in Byzanz. Die Übersetzungen des Maximos Planudes und die moderne Forschung*. JÖBG 17 (1968) 127—147. — Weitere Literatur bei H. Hunger, *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner* II 68, A. 54 (von nun ab: Hunger, *Literatur*). — Zu dem »Grammatiker« Planudes vgl. ferner F. Murru, *Minima Planudea. Un Bizantio tra paradigma e rivoluzione*. Historiographica linguistica 8 (1981) 1—21. — E. Mioni, *Un lessico inedito di Massimo Planude*. JÖB 32/4 (1982) 129—138.

[22] J. J. Keaney, *Moschopulea*. BZ 64 (1971) 303—321 spricht dem Mos hopulos einen Teil der Schedographien ab. — C. Gallavotti, *Nota sulla schedografia di Moscopulo e suoi precedenti fino a Teodoro Prodromo*. Boll. Classici (Lincei) III 4 (1983) 3—35.

[23] Hunger, *Literatur* II 71—73. — B. Schartau, *Observations on the Activities of the Byzantine Grammarians of the Palaeologian Era: II. The Impact of Thomas Magistros' Introductory Matter* (*Vita*, ὑποθέσεις) *to the Euripidean Triad*. Odense 1973.

Jahren eine kurze astronomisch-astrologische Schrift des Triklinios über den Mond entdeckte, aus der hervorging, daß der Philologe selbst beobachtete und experimentierte.[24]

Werfen wir einen Blick auf das reale tägliche Leben dieser Philologen, so scheint es unzweifelhaft, daß sie ihre textkritische und kommentierende Tätigkeit, der wir vielfach die Erhaltung wichtiger antiker Texte verdanken, neben ihrem Beruf als Lehrer aus-üben mußten. Es ist auch aus dieser Überlegung heraus verständlich, wenn sie zumindest einen Teil ihres Unterrichtsbetriebes und der damit verbundenen Verpflichtungen an besonders fähige Schüler als Assistenten oder Tutoren übergaben.

Auf der Basis des skizzierten Unterrichts schrieben nun die Autoren des 14. Jh. ihre Briefe, aber auch ihre vielen rhetorischen Werke, ihre philosophischen und naturwissenschaftlichen Schriften, ihre Gedichte und nicht zuletzt ihre Geschichtswerke. Es darf aber nicht der Eindruck entstehen, als ob Geistliche und Mönche als Autoren ganz außerhalb dieses Bereichs stünden. Im Gegenteil: Wenn wir auch nicht an eine tatsächliche Wiedererrichtung einer Patriarchatsschule in der Palaiologenzeit glauben, so gab es doch bei der Hagia Sophia und bei verschiedenen Kirchen und Klöstern im Zusammenhang mit einem gewissen Bestand von Handschriften die Möglichkeit zum Unterricht in kleinen Gruppen. Und hier wurde zunächst der Elementarunterricht aufgrund der gleichen Schulbücher und Lexika erteilt wie bei den Lehrern aus dem Laienstand. Die höhere rhetorische Ausbildung, die im profanen Bereich von Rhetoren und Philologen durchgeführt wurde, konnte der angehende Theologe bei einem der drei patriarchalen Didaskaloi (τοῦ ψαλτῆρος, τοῦ ἀποστόλου, τοῦ εὐαγγελίου) erhalten. Daß die Anfänge des Rhetorikunterrichts, das Training der *Progymnasmata*, von Klerikern wie von Laien durchgemacht wurde, ergibt sich schon aus den uns erhaltenen Progymnasmata der Palaiologenzeit. Von dem Protekdikos und Historiker *Georgios Pachymeres* haben wir: 2 Mythoi, 2 Diegemata, 1 Chrie, 1 Gemeinplatz, 1 Synkrisis, 1 Ethopoiie, 1 Ekphrasis, 1 Thesis und 1 νόμου εἰσφορά.[25] Alle Themen bewegen sich im heidnisch-antiken Milieu, das letzte — Plünderung von Schiffbrüchigen — besaß eine traurige Aktualität; christliche Themen fehlen. — Von dem Kirchenhistoriker *Nikephoros Kallistos Xanthopulos* besitzen wir nur mehr 1 Mythos, 1 Diegema, 1 Chrie und 1 Gnome. Nur die letzte setzt der Verherrlichung des Geldes (Demostheneszitat) das mönchisch — asketische Ideal der Armut, unter Berufung auf Gregor von Nazianz, entgegen. — Dafür behandelt *Neilos Diassorenos* in einem Progymnasma die Ethopoiie der Theotokos angesichts der Passion Christi, und *Konstantinos Akropolites* bringt in seinen insgesamt 14, zum Großteil noch nicht edierten Progymnasmata ausschließlich christliche Themen.[26] Von Pachymeres besitzen wir darüber hinaus noch 13 Meletai, Übungsreden, die ebenfalls zum rhetorischen Schulbetrieb alter Art gehören,[27] je eine Melete von Thomas Magistros und von Nikephoros Gregoras, in denen die Autoren Themen aus der griechischen Geschichte des 5. Jh. v. Chr. zugrundelegen.[28]

Man sollte nun meinen, daß die derart grammatisch — rhetorisch Ausgebildeten, soweit sie nicht als Staatsbeamte oder kirchliche Funktionäre dienstlich zu schreiben hatten, überwiegend in der Scheinwelt des antiken Mythos und der griechisch-römischen Geschichte lebten und dementsprechend ihre literarischen Werke komponierten. Daß dies nur mit Einschränkung der Fall war, ist einer gewissen *geistigen Lebendigkeit und Mobilität dieser Epoche* zu verdanken. Sie äußert sich zunächst in der Vielfalt von Interessen der Gebildeten und in einer für Byzanz bemerkenswerten Aufgeschlossenheit für verschiedene Wissensgebiete. Die byzantinische Literatur des 14. Jh. bietet ein *breites Spektrum*, das von der Philosophie und Geschichtsschrei-

[24] O. L. Smith, *Studies in the Scholia on Aeschylus. I: The Recension of Demetrius Triclinius.* Leiden 1975. — Ders., Tricliniana. Classica et Mediaevalia 33 (1982) 239—262. — A. Wasserstein, *An Unpublished Treatise by Demetrius Triclinius on Lunar Theory.* JÖBG 16 (1967) 153—174.

[25] Hunger, *Literatur* I 96—119.

[26] Hunger, a. O. — Constantinides, a. O. 100 f.

[27] ed. J. F. Boissonade, *Georgii Pachymeris Declamationes XIII.* Paris 1848; ND Amsterdam 1966.

[28] Hunger, *Literatur* I 94.

bung, der Rhetorik in mehreren Facetten, darunter der Epistolographie, über die Philologie zu den Naturwissenschaften, Mathematik und Astronomie, einschließlich der Harmonik und Musik, aber auch zur Rechtswissenschaft und Medizin führt. Die theologische Literatur ist durch die lebhaften Auseinandersetzungen zwischen den Hesychasten und ihren Gegnern, zwischen Palamiten und Antipalamiten sowie durch sonstige Kontroversliteratur geprägt. Die Hagiographie ist eher dem Bereich der Rhetorik zuzuordnen. Daneben entwickelt sich die *volkssprachliche Literatur*. Es ist die Zeit der Romane, eines Kallimachos und Chrysorrhoe, Belthandros und Chrysantza, Libystros und Rhodamne. Die Öffnung gegenüber der »fränkischen«, italienischen und französischen Kultur und Literatur tritt uns in den Romanen Phlorios und Platzia Phlore sowie Imperios und Margarona, aber auch in der Chronik von Morea entgegen.[29] Im Zusammenhang mit dem Roman ist das moralisierende Gedicht Περὶ Δυστυχίας καὶ Εὐτυχίας[30] und der hochsprachliche Roman Εἰς τὴν Σωφροσύνην des Meliteniotes zu sehen.[31]

Daß die erste Hälfte des 14. Jh. der byzantinischen Literatur immerhin auch eine »Welle« des *Klassizismws* beschert, steht außer Frage; wir kommen bald darauf zurück. Trotzdem sind gerade damals Versuche zu orten, durch *Metaphrasen* hochsprachlich geschriebener Werke — der Anna Komnene, des Niketas Choniates, des Nikephoros Blemmydes und des Georgios Pachymeres — diese attizistisch-klassischen Texte einem breiteren Publikum verständlich zu machen. Freilich ist die Sprache dieser Metaphrasen von der Volkssprache immer noch weit entfernt; man darf sie nicht wie früher als »vulgärgriechisch« einstufen. Da es sich um eine künstliche Vereinfachung und zugleich um eine Senkung des Sprachniveaus von seiten gebildeter, klassisch und hochsprachlich »infizierter« Autoren handelt, erscheint anstelle von Umgangssprache die Bezeichnung »Schrift-Koine« angemessen.[32] Dazu paßt vorzüglich, was H.-G. Beck zur Sprache der oben genannten Romane des 14. Jh. ausführt: »Das Ganze ist also keine »Übersetzungsliteratur«, sondern Ergebnis einer langsamen aber unaufhaltsamen Verdrängung der Sprache eines engen Kreises zugunsten größerer Gemeinverständlichkeit.«[33]

Das große Interesse für Sprachfragen erhellt aus den theoretischen und praktischen Arbeiten, welche von Philologen unseres Zeitabschnittes im Rahmen von Unterrichtserfordernissen produziert wurden. Hier ist auf die oben erwähnten Grammatiken, Lexika und Schedographien des Planudes, Moschopulos und Thomas Magistros zu verweisen. Hinzu kommt die Syntax des späteren Patriarchen *Johannes XIII. Glykys* (1315—1319), der in seinem Buch eine Reihe von Einzelproblemen (ζητήματα) behandelt.[34] Das von *Andreas Lopadiotes* verfaßte sogenannte Lexicon Vindobonense (aus dem Wiener Cod. Phil. gr. 169) gehört ebenfalls dem frühen 14. Jh. an. Der von den Philologen des 19. Jh. geschmähte Verfasser hat immerhin unbekannte Zitate aus klassischen Autoren und bessere Lesarten beigesteuert. Hier ist auch das neuerdings erwachte Interesse für die altgriechischen Dialekte anzuführen. Das einschlägige Περὶ διαλέκτων des *Gregorios von Korinth* (12. Jh.) wirkte auf die spätbyzantinische Zeit, und gerade der Bedarf der unterrichtenden Philologen des 13./14. Jh. mag für das runde Dutzend (bereits gedruckter) ähnlicher Abrisse über die griechischen Dialekte verantwortlich sein. G. Bolognesi und S. A. Cengarle versuchten, diese Texte zu sichten und ihr Überlieferungsverhältnis zu klären.[35] Die praktische Anwendung solcher Dialektkompendien zeigt sich etwa bei Theodoros

[29] H.-G. Beck, *Geschichte der byzantinischen Volksliteratur*. München 1971, 140—147. 157—159.

[30] H. Hunger, *Die Herrschaft des »Buchstabens«. Das Verhältnis der Byzantiner zu Schrift- und Kanzleiwesen*. Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας. Περ. Δ', Τομ. ΙΒ' (1984) Athen 1986, 17—38.

[31] H.-G. Beck, a. O. 147 f.

[32] Zu dieser Frage vgl. H. Hunger, *Anonyme Metaphrase zu Anna Komnene, Alexias B. XI—XIII. Ein Beitrag zur Erschliebung der byzantinischen Umgangssprache* (WBS 15). Wien 1981, 7—8. 19—24. — I. Ševčenko, *Levels of Style in Byzantine Prose*. JÖB 31/1 (1981) 289—312. — Ders., Additional Remarks to the Report on Levels of Style. JÖB 32/1 (1982) 220—238. H. Hunger — I. Ševčenko, *Des Nikephoros Blemmydes* Βασιλικὸς Ἀνδριάς *und dessen Metaphrase von Georgios Galesiotes und Georgios Oinaiotes. Ein weiterer Beitrag zum Verständnis der byzantinischen Schrift-Koine* (WBS 18). Wien 1986.

[33] H.-G. Beck, a. O. 128.

[34] Hunger, *Literatur* II 16.

[35] Hunger, *Literatur* II 31 f.

Metochites, der in seinen Gedichten den alten epischen Sprachgebrauch nachzuahmen versucht und dabei auch falschen Ionismen zum Opfer fällt.[36]

Des Metochites Schüler *Nikephoros Gregoras* schreibt an Kaiser Andronikos II. einen Brief im »ionischen Dialekt«.[37] Hand in Hand mit dem sprachlichen Archaisieren geht auch die Verwendung des *homerischen Hexameters*, der im 14. Jh. eine »Renaissance« erfährt, die nicht darüber hinwegtäuschen darf, daß die Qualität dieser Verse oft zu wünschen übrig läßt. Von den 20 Gedichten des Metochites mit über 9100 Hexametern sind nicht weniger als 17 in den beiden letzten Lebensjahren des Autors entstanden.[38] Von dem autobiographischen Gedicht des Georgios Pachymeres, τὰ καθ' ἑαυτόν, dessen 9 τμήματα ebenfalls in Hexametern verfaßt waren, sind uns nur bescheidene Reste erhalten.[39]

All das — verstärktes Interesse für die Sprache, u. z. die alte Sprache unter verschiedenen Aspekten, sowie die alte Metrik — sind wesentliche Bestandteile eines *Klassizismus*, den ich seinerzeit allgemein zu definieren versuchte als: »Epigonenhafte Bewunderung, Pflege und Nachahmung der vorbildlichen Werke einer kulturellen Blütezeit (Klassik) in Bezug auf ihre inhaltlichen und formalen Eigenschaften, und zwar auf den Gebieten der Literatur, der bildenden Kunst und der Musik.«[40] Im 14. Jh. ging die Nachahmung manchmal so weit, daß man das Vorbild vom Werk des Epigonen nicht mehr unterscheiden konnte. So schrieb *Thomas Magistros* eine Übungsrede über den Streit der beiden Väter, deren Söhne in der Schlacht bei Marathon gefallen waren, in vollendeter Mimesis des Rhetors Polemon. In der Überlieferung war diese Rede sowie Περὶ ἀτελείας des Thomas unter die Reden des Aristeides (2. Jh. n. Chr.) geraten, und erst der philologische Scharfsinn von F. W. Lenz konnte aufgrund von Handschriftenstudien den wahren Autor feststellen.[41] *Georgios Lakapenos* sammelte nicht weniger als 266 Libanios-Briefe für eine Ausgabe.[42] Das Sich-hinein-versetzen in eine längst vergangene Zeit verwischte allenfalls vorhandene Unterschiede im Stil und machte es leicht, daß etwa ein Brief des Libanios unerkannt unter die Briefe eines Autors des 14. Jh., des *Theodoros Pediasimos*, geriet.[43] Dem Klassizisten ist es aber auch selbstverständlich, so sehr in der Welt der antiken Mythologie zu leben, daß er seine Adressaten mit Protagonisten des hellenischen Mythos gleichsetzt und mit mythologischen Namen apostrophiert, ja daß er gesellschaftliche Beziehungen der eigenen Gegenwart mit mythologischen Vorbildsituationen in Verbindung bringt.[44] Diesen Vorgang können wir z. B. in Parallele zu Libanios bei *Demetrios Kydones* beobachten.[45] Geschichtswerke, rhetorische Erzeugnisse und Briefe, aber auch Gedichte unseres Zeitabschnitts sind voll von Anspielungen auf mythologische Figuren und Motive sowie traditionelle Klischees aus Mythos und antiker Geschichte.

[36] R. Guilland, *Poésies inédites de Théodore Métochite*. Byz. 3 (1926) 265—302, hier 266. — I. Ševčenko — J. Featherstone, *Two Poems by Theodore Metochites*. Greek Orth. Theol. Rev. 26 (1981) 1—46, hier 3 f.

[37] Εἰς τὸν Βασιλέα κατὰ διάλεκτον ἰωνικήν, ed. St. Bezdeki, *Nicephori Gregorae Epistolae* XC, in: Ephemeris Dacoromana 2 (1924) 239—377, hier Nr. 10, 369—372.

[38] Gedicht 1 und 2 ed. M. Treu, in: Progr. Victoria-Gymn. Potsdam 1895. — Gedicht 3 und 4 ed. I. Ševčenko — J. Featherstone, wie oben A. 36. — Zur Metrik vgl. Ševčenko—Featherstone, a. O. 4 f.

[39] Außer den zwei Fragmenten im Geschichtswerk (Hunger, *Literatur* II 162) ein als Figurengedicht überlieferter Abschnitt: ed. O. Lampsides, Δύο μετὰ ὑφαντῶν στίχων βυζαντινὰ σχηματικὰ ποιήματα. Θεολογία 53 (1982) 1143—1149, hier 1143—1146.

[40] Hunger, *Klassizistische Tendenzen*, wie oben A. 19, hier 139.

[41] F. W. Lenz, *Fünf Reden Thomas Magisters* Leiden 1963, IX—XIX. — Ders., *Aristeidesstudien* Berlin 1964, bes. 256—271.

[42] Im Vat. gr. 113 heißt es am Ende dieser Ausgabe (f. 186 r): αὗται αἱ ἐπιστολαὶ τοῦ Λιβανίου ἦσαν γεγραμμένα εἰς τὸ βιβλίον τοῦ κυροῦ Γεωργίου Λακαπηνοῦ.

[43] Vgl. C. Giannelli, Classica et Mediaevalia 17 (1956) 45 f.: Libanios ep. 746 = Theodoros Pediasimos ep. 7, ed. M. Treu, Progr. Victoria-Gymn. Potsdam 1899, 36 aus Cod. Vind. Phil. gr. 219.

[44] H. Hunger, *On the Imitation* (μίμησις) *of Antiquity in Byzantine Literature*. DOP 23—24 (1969—70) 15—38, hier 25 f.

[45] Vgl. Libanios, ep. 18; 432,4; 754,7; 1105; 1433,4 mit Demetrios Kydones, ep. 47,4 ff.; 105,4 ff.; 214,11 ff.; 238,38 f.; 297,5 ff.; 401*,13 ff.

Schon oben konnte ich allgemein auf die Vielseitigkeit der Interessen und die Vielfalt des literarischen Schaffens in der 1. Hälfte des 14. Jh. hinweisen. Dies gilt nicht minder von einzelnen Persönlichkeiten dieser Zeit, wofür Pachymeres, Metochites und Gregoras als hervorragende Beispiele genannt seien.

Georgios Pachymeres, dem wir eine bedeutende Darstellung der byzantinischen Geschichte unter Michael VIII. und Andronikos II. (die Jahre 1258—1308) verdanken — deren 1. Band in der Neuausgabe von Failler vor kurzem erscheinen konnte — legte eine erfolgreiche kirchliche und zivile Karriere zurück, wobei er es bis zum Protekdikos, dem 6. Rang in der patriarchalen Hierarchie, und zum Dikaiophylax brachte. Daneben schrieb er — wie bereits erwähnt — für den Unterricht Progymnasmata und Übungsreden, sowie Scholien zur Ilias. Besonders hervorzuheben ist sein Handbuch zum Quadrivium, d. h. zu Arithmetik, Musik, Geometrie und Astronomie. Kompositorisch und sprachlich auf hohem Niveau, selbstverständlich von altem Quellenmaterial abhängig und nicht frei von unscharfen Definitionen, leistete Pachymeres mit dem Quadrivium eine Pionierarbeit für seine Zeit. Seine Literaturkenntnis (etwa Diophant) wurde schon von den Zeitgenossen bewundert. Sein Werk scheint älter gewesen zu sein als das seines Konkurrenten Bryennios.[46] Außer diesem naturwissenschaftlichen Handbuch schrieb Pachymeres ein Kompendium der aristotelischen Philosophie (von dem nur die Logik griechisch ediert wurde), Scholien zu den Psalmen und — aufgrund des Kommentars des Maximos Homologetes — eine Paraphrase zu Pseudo-Dionysios Areopagites. Somit lernen wir in Pachymeres einen ersten Vertreter des Enzyklopädismus in der Palaiologenzeit kennen.

Theodoros Metochites, der führende Literat seiner Zeit, Staatsmann und Philosoph, schwankte zeitlebens zwischen den Idealen des βίος θεωρητικός und des βίος πρακτικός. Das stattliche rhetorische Oeuvre mit teilweise sehr umfangreichen Stücken, die in schwierigem Stil geschrieben sind, ist im Cod. Vindob. Phil. gr. 95 erhalten. Neben den beiden Enkomien auf Kaiser Andronikos II., weiteren auf die Witwe Kaiser Michaels VIII., auf den Philosophen Joseph, auf Byzanz, auf Nikaia, auf verschiedene Heilige (Marina, Demetrios, Gregor von Nazianz, Neomartys Michael, Neomartys Johannes iunior) steht die Synkrisis der Redner Demosthenes und Aristeides. Autobiographisch sind der Bericht über die Gesandtschaftsreise von 1295, der Ethikos ἢ περὶ παιδείας, die Polemik gegen Nikephoros Chumnos und der Brief an die Mönche des Choraklosters. Metochites, den sein Schüler Gregoras als »lebendige Bibliothek« bezeichnete, schrieb Aristoteles-Paraphrasen, die inzahlreichen Handschriften erhalten, jedoch nur in lateinischer Übersetzung ediert sind; wie er selbst in einem Vorwort sagt, wollte er damit den Zeitgenossen und kommenden Generationen die Lektüre des Aristoteles erleichtern. In die zu seiner Zeit völlig vernachlässigte Astronomie ließ sich Metochites, selbst schon 43 Jahre alt, durch Manuel Bryennios im Privatstudium einführen. Lehrer und Schüler waren so eifrig, daß Metochites schon nach vier Jahren Sonnen- und Mondesfinsternisse berechnen konnte. In seiner »Einführung in die Astronomie« wollte er neuen Adepten dieser Wissenschaft ein Arbeitsinstrument in die Hand geben. Im Hinblick auf mehrere Schüler und Enkelschüler wie Gregoras, Georgios Chrysokokkes, Isaak Argyros und Theodoros Meliteniotes kann man Metochites sehr wohl als Promotor der Astronomie in Byzanz ansehen; er selbst war auf diese Leistung besonders stolz. Hier tritt — wie auch in seiner Sammlung von 120 Essays (Miscellanea philosophica et historica), die sich zum Teil auf die Naturwissenschaften beziehen — die Absicht der *Popularisierung der Wissenschaft* zutage. Metochites erscheint somit als *Enzyklopädist*, dessen wissenschaftliche Universalität mit Recht gerühmt wurde.[47]

[46] *Quadrivium de Georges Pachymère* ed. P. Tannery (postum E. Stéphanou [Studi e Testi 94]. Vatikan 1940).

[47] Zu den rhetorischen Schriften: H. Hunger, *Katalog der griech. Handschriften der Österr. Nationalbibliothek* I. Wien 1961, 202—204. Seither wurden publiziert: *Die Synkrisis zwischen Demosthenes und Aristeides* von M. Gigante, Mailand 1969. — Die Polemik gegen Nikephoros Chumnos von I. Ševčenko, in: *Études sur la polémique entre Théodore Métochite et Nicéphore Choumnos*. Brüssel 1962, 188—217 und 218—265. — Der Brief an die Mönche

Der bedeutende Schüler des Metochites, Historiker und Philosoph, *Nikephoros Gregoras*, hat neben seinem umfangreichen Geschichtswerk Schriften aus verschiedenen Wissensgebieten hinterlassen. In der Astronomie erwies er sich mit seinen Plänen zu einer Kalenderreform und einer neuen Osterberechnung, mit Berechnungen von Sonnenfinsternissen und Texten zum Astrolabium seines Lehrers würdig. Im weltanschaulichen Kampf gegen Gregorios Palamas verfaßte Gregoras zwei große Streitschriften, Ἀντιρρητικά, deren erste seit kurzem im Druck vorliegt. Gegen den Kalabreser Barlaam schrieb Gregoras drei Polemiken, zwei davon in der Form eines »platonischen« Dialogs mit verschlüsselten Namen der auftretenden Personen. Eine Auftragsarbeit waren die »Lösungen« (Λύσεις) verschiedener naturwissenschaftlicher und philosophischer Fragen. Ein umfangreiches Briefcorpus wurde jüngst ediert. Schließlich hat sich auch des Gregoras Kommentar zum Traumbuch des Synesios erhalten. Der vom Leben nicht gerade begünstigte Byzantiner darf neben seinem Lehrer als *Polyhistor* des 14. Jh. genannt werden.[48]

Der nun schon mehrfach betonte Zug zum *Enzyklopädismus* erscheint dem Literarhistoriker irgendwie als eine Parallele zu den ähnlichen Verhältnissen zur Zeit der sog. Makedonischen Renaissance im 9. und 10. Jh. Auch damals war das byzantinische Geistesleben, *mutatis mutandis* und in großzügigerer Weise, von einer Tendenz zur Sammlung des vorhandenen Wissens und zur Enzyklopädie bestimmt. Freilich reichte schon der kaiserliche Mäzen Andronikos II. an seinen Vorgänger Konstantinos VII. Porphyrogennetos bei weitem nicht heran. Immerhin gibt es im 14. Jh. neben den 3 genannten Protagonisten noch weitere Namen, die in diesem Zusammenhang zu nennen wären. Der christliche Humanist und Mönch *Joseph* (»Philosophos«, auch mit den Mönchsprädikaten Pinaros Rhakendytes), ein jüngerer Zeitgensosse des Metochites, kompilierte eine Enzyklopädie der Wissenschaften, die Theologie und profane Disziplinen einschloß. An die Spitze stellte er — nicht ohne Grund — die Rhetorik, die sich in ihrer übersichtlichen Zusammenfassung bewährte und in ziemlich vielen Handschriften erhielt; die Rhetorik ist übrigens der einzige gedruckte Teil dieser späten Enzyklopädie.[49]

Auch die byzantinische *Rechtswissenschaft* hat im 14. Jh. ein wichtiges Werk der »Sammlung« aufzuweisen. Die Hexabiblos des *Konstantinos Armenopulos*, 1345 abgeschlossen, umfaßt das gesamte Zivil- und Strafrecht. In Bezug auf die Verwertung von Quellen und eine planmäßige Ausarbeitung kann sich die Hexabiblos als praktisches Rechtsbuch sehen lassen. Sie bewährte sich nicht nur während der Turkokratia, sondern auch noch im neu erstandenen Hellas nach 1821.[50]

Analoges läßt sich von dem medizinischen Oeuvre des *Johannes Aktùarios* sagen. A. Hohlweg erklärt dazu: »Sie (die medizinischen Schriften des Johannes) stellen, insgesamt gesehen, das letzte große Kompendium der byzantinischen *Medizin* dar. Was immer Johannes an älterem Gut übernommen haben mag....., er bietet seinen Stoff in einer präzisen, systematischen und auch stilistisch prägnanten Darstellung, so daß sein Werk nicht nur übersichtlicher und handlicher, sondern auch nützlicher ist als etwa das des Galen »usw. Ferner: »Johannes Zacharias hat die Medizin seiner Zeit systematisch zusammengefaßt, indem er sie in ein geordnetes Lehrgebäude gebracht hat, das die Jahrhunderte überdauerte.«[51]

des Choraklosters von I. Ševčenko, in: *The Kariye Djami* IV. Princeton 1975, 57—84. — Gedichte, wie oben A. 38. — Zu der Tatsache, daß Metochites die Astronomie der zeitgenössischen Araber und Perser ignorierte und den rein wissenschaftlichen Fortschritt Männern wie Georgios Chioniades überließ vgl. I. Ševčenko, *The Palaeologan Renaissance*, in: Renaissances Before the Renaissance (wie oben, A. 1), 167. Zu Chioniades vgl. außerdem L. G. Westerink, *La profession de foi de Grégoire Chioniadès*. REB 38 (1980) 233—245, und zuletzt die Edition von D. Pingree, *The Astronomical Works of Gregory Chioniades* I. Amsterdam 1985.

[48] Zu den Editionen vgl. Hunger, *Literatur I* 52 f. und A. 43—45. — Seither publiziert: *Epistulae*, 2 Bde, ed. P. L. M. Leone, Matino 1982. — Enkomion auf den König von Zypern, ed. P. L. M. Leone, Byz. 51 (1981) 211—224. — Berechnung der Sonnenfinsternis von 1330: Nicéphore Grégoras, *Calcul de éclipse de soleil du 16 juillet* 1330, ed. J. Mogenet /A. Tihon/R. Royez/A. Berg. Amsterdam 1983.

[49] Hunger, *Literatur* I 87, A. 90. — Zu medizinischen Kenntnissen des Joseph: A. Hohlweg, in BZ 76 (1983) 310 und A. 63.

[50] P. Pieler, in: Hunger, *Literatur II* 474 f.

[51] A. Hohlweg, *Johannes Aktuarios. Leben — Bildung und Ausbildung — De methodo medendi*. BZ 76 (1983) 302—321, hier 313.

Der Zug zur Erfassung möglichst vieler Teilgebiete und zu deren »Sammlung« läßt sich schließlich auch bei einem theologischen Autor der 1. Hälfte des 14. Jh. nachweisen. *Nikephoros Kallistos Xanthopulos* schrieb um 1320 eine Kirchengeschichte — mit Widmung an Kaiser Andronikos II. —, die in 18 Büchern allerdings nur bis 610 reicht; eine Fortsetzung bis in den Beginn des 10. Jh. war geplant. Eine in Prosa verfaßte Διήγησις der Patriarchen von Konstantinopel reicht bis Athanasios I., d. h. bis in die Gegenwart des Autors. Daneben gibt es eine versifizierte Liste der Kirchenväter und eine der Meloden.[52] Kallistos Xanthopulos war selbst Hymnograph und verfaßte eine größere Zahl von Kommentaren zu liturgischen Hymnen.[53] Nicht genug an dem, erwies er sich auch auf dem Gebiet der Hagiographie als besonders fruchtbar. Es gibt ein halbes Dutzend von Heiligenviten unter seinem Namen. Die Geschichte des Theotokos-Heiligtums τῆς ζωοδόχου πηγῆς und der vielen zugehörigen Wunder umfaßt in der Wiener Handschrift (Hist. gr. 103) rund 130 Folien.[54] Seine Vielseitigkeit auf dem Gebiet der theologischen Literatur paßt gut zum Zug der Zeit.[55]

Zusammenfassend lassen sich folgende Merkmale der byzantinischen Literatur in der 1. Hälfte des 14. Jh. feststellen:

1) Im Gegensatz zur politischen und wirtschaftlichen Schwächung des Reiches erlebt die Literatur eine ihrer Blütezeiten.
2) Unterricht und Bildung stehen im Rahmen eines privaten »Schulsystems« auf gutem Niveau. Grammatischer Elementarunterricht und rhetorische Ausbildung gelten für Laien ebenso wie für angehende Theologen.
3) Humanistischer Geist vor dem Humanismus bedingt eine hohe Einschätzung des Buches im allgemeinen und fördert die Herstellung wichtiger Textzeugen im besonderen.
4) Die geistig Schaffenden, die sehr oft gleichzeitig in der Lehre tätig sind, entlasten sich durch das Tutorensystem und widmen sich der Kommentierung antiker Texte sowie der Komposition eigener Werke.
5) Eine bemerkenswerte geistige Lebendigkeit erzeugt eine Vielfalt von Interessen, so neben dem philosophisch-philologischem Bereich auch für die Fächer des Quadriviums, für das Übersetzen lateinischer Texte und für die Wissenschaft jenseits der Reichsgrenzen (Astronomie in »Persien«).
6) Im Rahmen der Auseinandersetzung um den Hesychasmus und Palamismus entsteht eine reiche Kontroversliteratur.
7) Die volkssprachliche Literatur ist im Vormarsch (vor allem die Romane); man befaßt sich mit dem Problem des Sprachniveaus (Metaphrasen hochsprachlicher Werke in Schrift-Koine).
8) Polyhistoren sind ebenso charakteristisch wie der Zug zum Enzyklopädismus und zur Popularisierung der Wissenschaft; der alte Klassizismus lebt munter weiter fort.
9) Nur wenige Autoren verfügen über eine gesicherte, sorgenfreie Existenz. Vorlesungen eigener Werke in den »Theatra« bilden einen Ersatz im Sinne der Hebung des Sozialprestiges. Umso erfreulicher ist das im Durchschnitt gute literarische Niveau dieser Epoche.

[52] H.-G. Beck, *Kirche und theologische Literatur im Byzantinischen Reich*. München 1959, 705 f.

[53] Vgl. Papadopulos-Kerameus, Hierosol. Biblioth. I 298 (cod. 218); C. Emereau, Echos d'Orient 23 (1924) 412 f.

[54] Die Akoluthie auf die Zoodochos Pege ging in die liturgischen Bücher ein.: feria sexta post pascham (= PeV 16). M. Jugie, *Poésies rhythmiques de Nicéphore Calliste Xanthopoulos*. Byzantion 5 (1929) 357—390.

[55] Zu Kallistos Xanthopulos vgl. zuletzt R. Browning, *A young man in a hurry — two unpublished letters of Nikephoros Kallistos Xanthopulos*. Byzantina 13 (1985) 143—153.

ВИЗАНТИЈСКА КЊИЖЕВНОСТ У ПРВОЈ ПОЛОВИНИ 14. ВЕКА

ХЕРБЕРТ ХУНГЕР

Непосредно после освајања Цариграда од стране Византинаца 1261. године напредна културна политика мале државе Никеје повољно је утицала на духовни живот Византинаца. Политички положај главне силе на истоку Средоземља који је Византија знала да сачува још под Михаилом VIII, ускоро је изгубљен за време његовог наследника Андроника II. Иако је Византија била притиснута од Турске и италијанске поморске републике како у војном тако и у привредном погледу, ипак је њој као и њеним високим друштвеним слојевима пошло за руком да на културном пољу постигне запањујући, иако кратки процват.

Ове деценије око 1300. године до средине 14. века оставиле су за собом велики број важних рукописа, који се истичу нешто захваљујући изврсним копистима, али пре свега својим значајем за историју предања античких и раносредњовековних аутора. За високу процену књиге тога времена не познајемо само великог логотета Теодора Метохита, политичара и научника у једној личности, већ и различите припаднике високих слојева образованих Византинаца као што су били: Јован Комнин Синадин, Максим Плануд, Нићифор Хумн, Антоније Малакије, Нићифор Мосхопул и нећака Михаила VIII, Теодора Раулина. У византијској школи, која је у свим столећима претежно представљала приватни завод са релативно малим бројем ученика, тон су давали филозофи. Они су били запослени као наставници, како би осигурали своју егзистенцију, растерећивали се на тај начин што су свој посао предавали туторима — једној потпуно новој институцији — посвећујући се делатности коментатора текстова класичних аутора.

За почетни стадијум реторичке наставе, која је за образовање државних службеника и црквених функционера била од подједнаке важности, најбољи доказ су с колена на колено преношене предвежбе; чак и у том касном периоду преовладавају старе паганске теме предвежби са хришћанском садржином. Оно што се за Византинце често неправедно говори, наиме да су се они у својој једностраности држали само крутих шема, никако се не може односити на избор тема у књижевности. Византијска литература 14. века креће се од филозофије и историографије, реторике и филологије до природних наука, математике и астрономије, укључујући ту и науку о хармонији и музику, али исто тако и до правних наука и медицине. Теолошку литературу карактеришу живе расправе између исихаста и њихових противника, као и богата контроверзна литература, пре свега противу Латина. Народна књижевност развијала се постепено у области романа, о чему сведоче различита дела о отварању према „франачкој", тј. италијанској и француској књижевности.

Поред једног непобитно новог „таласа" класицизма донело је наше време и многе метафразе класичних дела писаних књижевним језиком, која су се старала да уз помоћ снижавања језичког нивоа постигну боље опште разумевање њихових аутора. Ово вештачко поједностављивање може се уместо „говорног језика" назвати бољим именом „писмо-коине". Граматике, приручници и схедографије из нашег времена потврђују велико интересовање за питања из области језика. Језичко (и калиграфско) архаизирање, интересовање за античке облике стиха и општу мимезис антике били су en vogue.

Истакнуте личности у литератури нашег времена, један Георгије Пахимер, један Теодор Метохит и Нићифор Григора показале су у својим делима широку палету интересовања за више области и омиљене теме. Била им је својствена црта ка енциклопедизму и популаризацији науке.

Само неколико аутора располагало је осигураном, безбрижном егзистенцијом. Читање сопствених дела у „Тхеатра" представљало је замену у смислу унапређивања оцијалног престижа. Утолико више радује у просеку добар литерарни ниво ове епохе.

BYZANTINE ARCHITECTURE IN THE MIDDLE OF THE 14TH CENTURY

CHARALAMBOS BOURAS

To try to deal with the whole of the Byzantine architecture of a given period would be very difficult for the time when the Empire was at its height. This is not true of the middle of the 14th century, however. At that time the Byzantine State had contracted in area, and the monuments are so few in number that the undertaking is quite feasible, and indeed relatively easy. There is no need for a detailed account of the historical events that influenced the art and architecture of that troubled period, for they are well known.[1] In the middle of the century Byzantium emerged from a second civil war, between the guardians of the young emperor John V, that caused enormous losses and destruction. Thessaloniki, the second city in the empire had at the same time just become quiet after a protracted social uprising, by the Zealots, and the disturbance of its urban life. The rapid emergence of the Serbian kingdom, and also of the Ottoman Turks in Asia Minor, led to the temporary or permanent loss of large sections of the territory of Byzantium, while the cities and the deserted countryside were afflicted with poverty, insecurity and uncertainty as to the future. Decentralising tendencies combined with the feudal outlook of the period to loosen the cohesion of the state at times led to rebellion. Towards the end of the civil war and during the reign of John VI Cantacuzenus, Byzantium lost a large part of its productive capacity, and experienced a crisis on many fronts, economic, social and religious, as well as political. Conditions, in short, were the worst imaginable for architectural creativity.

The buildings erected at that period form part of late Byzantine Paleologan[2] architecture, and are characterised by slow development rather than by striking changes, as we shall see. In the Capital itself, not a single monument survives from the middle of the 14th century. The achievements of Paleologan Constantinopolitan architecture of the beginning of the century, and also those within its sphere of influence, in Macedonia and, indirectly, at Mystras, find their natural outcome in the monuments that we shall examine. It is also impossible to make any comparison of the architecture with the painting of the period, which was particularly flourishing at that time.

An analysis of the characteristic features of the Byzantine architecture of the middle of the 14th century must be based on a limited number of monuments, for a very few of which

[1] G. Ostrogorsky, *History of the Byzantine State*, New Brunswik, 1957, p. 415—475. Idem, *The Paleologi, in the Cambridge Medieval History*, Cambridge, 1966, p. 331—367, Ang. Laiou, in Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους, v. 9, Athens, 1979, p. 137—178, 214—243, D. Nicol, *The last Centuries of Byzantium* 1261—1453, London, 1972.

[2] R. Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture*, Harmondsworth, 1965, p. 293—309, C. Mango, *Byzantine Architecture*, New York, 1976, p. 252—295, Man. Chatzidakis, in Ἱστορία, τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους, v. 9, Athens, 1979, p. 423—428.

there is any certain date. Fortunately there is chronological evidence associated with the monuments that precede them, at the beginning of the century, and there is therefore no danger of confusion.

In Constantinople itself, as has already been noted, no buildings survive from that period, but there was another major repair to Haghia Sophia, part of the dome and the eastern apse of which had collapsed during the severe earthquake of 1346. Details of that restoration are preserved in John Cantacuzenus[3] and Nicephorus Gregoras.[4] In Thessaloniki there are two churches of some interest: Profitis Ilias,[5] radically restored twenty years ago, which has been shown to have been the Nea Moni of the Virgin built by Makarios Khoumnos[6] on the site of the palace, which was demolished during the civil war; and the small church of the Saviour,[7] securely dated by recent finds (coins in the plaster of the dome) to the period around 1350.[8] A ruined church at Tsagezi in Thessaly, which was the katholikon of a monastery known as Konomeio,[9] may be dated by virtue of its close similarity to Profitis Ilias to roughly the same period. At Mystras there are two very famous monuments, Haghia Sohpia[10] and the church of the Peribleptos.[11] Haghia Sophia, the Palace church, has been identified with the church of Christ Zoodotes,[12] built by the first Despot of Mystras and is securely dated to the middle of the century. The recent investigations of Mrs. Aspasia Louvi[13] have dated the Peribleptos fairly certainly to 1358. The askitirio of Saint Athanasios at Meteora was built in 1350, according to the tradition; it is a completely insignificant building, however, with no architectural pretensions.[14] Two castles, at Pythion near Didymoteikho[15] and at Pydna,[16] are known from the written sources to have been built and put into use during the second civil war, towards the middle of the century, while at Mystras the section of the Palace that was added to what was perhaps an originally Frankish building and has been attributed to the Cantacuzeni,[17] is dated to the period around 1350. Finally, some of the churches of Mesembria[18] are dated to the second third of the 14th century, during the time, that is, when the city was under the Byzantine control.

It is not legitimate, of course, to draw any generalised or certain conclusions from this material, which is not very rich and is not found in a unified area. The method we may adopt is to ascertain how far there is anything new in the above monuments, from the point of view of their type, architectural forms and construction, and to establish what is their relation to the buildings that preceded them, and whether it is possible to detect any evolution. Finally, the monuments will also be examined from a historical point of view, mainly taking account of the circumstances under which they were erected and of their founder.

3 Ἰωάννου τοῦ Καντακουζηνοῦ, Ἱστορία, III, Δ. 18 (Bonnae, 1832, p. 29—30).

4 Νικηφόρος Γρηγορᾶς, Ἱστοριῶν XXIX 47 f (Bonnae, 18..., p. 255).

5 Ch. Diehl, M. Le Tourneau, H. Saladin, *Les Monuments Chrétiens de Salonique*, Paris, 1918, p. 203—211.

6 G. Theocharidis, Δύο νέα ἔγγραφα ἀφορώντα εἰς τὴν Νέαν Μονὴν Θεσσαλονίκης, Μακεδονικά 4, 1955—60, p. 315—351.

7 A. Xyngopoulos, Τέσσαρες μικροὶ ναοὶ τῆς Θεσσαλονίκης, Thessaloniki, 1952, p. 67—75.

8 Th. Papazotos, Ἀρχαιολογικά τοῦ ναοῦ τοῦ „Σωτῆρος" τῆς Θεσσαλονίκης. Πέμπτο Συμπόσιο Βυζαντινῆς καὶ Μεταβυζαντῆς Ἀρχαιολογίας καὶ Τέχνης. Περιλήψεις ἀνακοινώσεων, Athens, 1985, p. 75.

9 G. Sotiriou, Βυζαντινά μνημεῖα τῆς Θεσσαλίας ΙΓ' καὶ ΙΔ' αἰῶνος. Ἡ Μονὴ τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου παρά τό Τσάγεζι, ΕΕΒΣ, v. Ε', 1928, p. 349—375.

10 G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris, 1910; Man. Chatzidakis, Μυστρᾶς, Athens 1956, p. 68—71.

11 G. Millet, *op. cit.*; M. Chatzidakis, *op. cit.*, p. 74—76.

12 M. Chatzidakis, *op. cit.*, p. 68.

13 Aspasia S. Louvi, *L'architecture et la sculpture de la Perivleptos de Mistra*, These de doctorat, Paris, 1980.

14 Nic. Niconanos, Βυζαντινοὶ ναοὶ τῆς Θεσσαλίας, Athens, 1979, p. 139—140, fig. 30.

15 Char. Bakirtzis, Χρονικά Μακεδονία-Θράκη, ΑΔ 32, B2, 1977, p. 286—87.

16 Ent. Markis, Ὁ Μεσοβυζαντινός ναός τῆς Πύδνας, Πέμπτο Συμπόσιο..., p. 50—51.

17 A. C. Orlandos, Τά πλάτια καὶ τά σπίτια τοῦ Μυστρᾶ, ABME, v. Γ', 1937, p. 25—32, fig. 15—26, M. Chatzidakis, *op. cit.*, p. 96—98, C. Mango, *Byzantine Architecture*, N. York, 1976, p. 290—291.

18 A. Rašenov, *Mesemvrijski curkvi*, Sofia, 1932, Krastju Mijatev, *Die Mittelalterliche Baukunst in Bulgarien*, Sofia, 1974, p. 145—154, 161—164.

From the point of view of typology, the plan of Profitis Ilias in Thessaloniki (Fig. 1) is the most interesting.[19] The main body of the church is the old cross in square type church, with the addition of large side apses (khoroi) — the type that is usually known as Athonite. Irrespective of whether this type was first built as a unified concept, or whether it resulted from the addition of side apses to already existing cross in square churches (as Mr. P. Mylonas[20] believes), it was already known in the 14th century and was the established type of church for the large katholika on Mount Athos.[21] It remained completely unknown in Constantinople. The fact that preference was given to the Athonite type may be accounted for by the role played by Mount Athos in the recent religious developments of the time, and by the fact that Profitis Ilias was the katholikon of a large monastery. The church in question is something more than this, however: it is a mature and organic synthesis of architectural features including a two-storey liti carried on columns, four tetraconch side chapels, and porticoes. These features are not new in the church building of the period,[22] of course, but one might speak of a new synthesis that met with some success, and to which the personality of Makarios Khoumnos may have made some contribution. The undeniable similarity with the plan of the Konomeio[23] and with 15th century monuments such as the catholicon of Antinitsa[24] is evidence of this success.

Recent observations suggest that the small church of the Saviour in Thessaloniki (Fig. 2) was a simple tetraconch[25] domed church, a very old and very common Byzantine type, the only innovation there being that three of the apses were inscribed within the thickness of the walls. To this end, the apses are very shallow, and this clearly had repercussions on the perception of the interior space of the church. The method by which the secondary apses were made shallow is an old one that was used in the prothesis and diakonikon of churches in Constantinople (in the Monastery of Lips,[26] for example), but its use in small, independent chapels[27] is reminiscent of similar chapels in Profitis Ilias, and may have been something new in architecture. A plan like this one on distant Rhodes, in the Khourmali Mendrese,[28] which is unfortunately not clearly dated, is an indication of how widespread this particular variation of the four apse type was.

The two churches at Mystras, Haghia Sophia (Fig. 3) and the Peribleptos (Fig. 4), are distyle, cross in square domed churches, the most common type in Greece and the Peloponnese.[29] Both of these monuments, however, have a number of features that are not justified in functional or structural terms, so that they may be called manneristic: the two columns at the west are set disproportionately far from the west wall;[30] the central aisle is too broad in relation to the two side aisles; there is emphasis on the vertical; and on the side walls, opposite the columns, there are pilasters that are interrupted in an illogical way at the level of the

[19] During the drastic restoration works effected to the church in the early sixties, new elements came to light which changed our knowledge about its plan (A. C. Orlandos, 'Η κάτοψις τοῦ Προφήτου 'Ηλία τῆς Θεσσαλονίκης, ABME, v. A', 1935, p. 178—180). Longtitudinal section and plan of the church, in its actual form, see in P. Mylonas, 'Η μονή τῆς Πέτρας στήν Νότια Πίνδο, Churches in Greece 1453—1830, Athens, 1982, p. 135, fig. 31, no 6.

[20] P. Mylonas, *Le plan initial du Catholicon de la Grande-Lavra au Mont Athos et la genèse de type du catholicon athonite*, Cahiers Archéologiques 32 1984, p. 89—112.

[21] Ibid., p. 108—109.

[22] Example of a great liti, supported by columns, is known already from the tenth century, in the church of the Virgin of the Monastery of Saint Luc. See P. Mylonas, Παρατηρήσεις στό καθολικό τοῦ Χελανδαρίου, 'Αρχαιολογία, 1958, p. 80 and G. Sotiriou in ΕΕΒΣ v. E. 1928, p. 360—362.

[23] G. Sotiriou, *op. cit.*, p. 356, 359—362, fig. 7.

[24] A. C. Orlandos, 'Η ἐπί τῆς "Οθρυος μονή τῆς 'Αντινίτσης, ΕΕΒΣ, v. Z', 1930, p. 369—381.

[25] A tetraconch and not a triconch as attested by Xyngopoulos (op. cit., p. 74—75). During the recent preservation and consolidation works a fourth niche was investigated in the thickness of the west wall. See Th. Papazotos, 'Αρχαιολογικά... ff.

[26] Th. Makridy, A. H. S. Megaw, C. Mango, E. J. W. Hawkins, *The Monastery of Lips at Istanbul*, DOP 18, 1964, fig. 5, 9, 24.

[27] As also in the chapels called in Athos „τυπικαριά", that is the domed extentions of the prothesis and the diaconicon, found in some monastic churches, See P. Mylonas, *Le plan initial....*, p. 108—109.

[28] A. C. Orlandos, Βυζαντινά καί Μεταβυζαντινά μνημεῖα τῆς Ρόδου, ABME, v. Στ', 1948, p. 99 ff, fig. 92, 93, 101.

[29] See A. C. Orlandos, in ABME, v. E', 1939—40, p. 6—10, G. Millet, *L'école...*, p. 57 ff.

[30] See A. Louvi, *op. cit.*, p. 75.

capitals.[31] The exteriors are enriched by small domes (above an attached chapel at the Peribleptos, above the narthex at Haghia Sophia), porticoes and additional chapels. The latter, which were funeral chapels, will either have formed part of the original design of the church or derive from later additions (like the chapel added in 1366, by Bishop Kyprianos, to the Hodegetria at Mystras); they are a Constantinopolitan element in origin, in complete keeping with the social needs and the customs of the aristocracy of the period.

The church of the Archangels at Mesembria,[32] which is not a securely dated monument, is the domed kupellhalle type, with a tripartite *bema*. The Constantinopolitan motif of the small dome over the narthex also occurs here. In this case, too, however, the type is not new. It is found in the churches of Kuršumlija[33] and Chios.[34]

From a typological point of view, the monastery buildings accompanying the katholika (and properly considered to be contemporary with them) contain no innovations. The refectory of Haghia Sophia at Mystras is a copy of that of the Vrontochi Monastery.[35] The tower at the Peribleptos is still a problematic building.[36]

The palace of the Cantacuzeni at Mystras (Fig. 5) forms part of the complex (called building D by Orlandos) that was added to a previously existing complex. Typologically, it is one of the late Byzantine palaces (like those at Nymphaeum[37] and Tekfur Serai),[38] which were conceived as independent, tall buildings and were influenced by western ideas. The palace of the Cantacuzeni[39] had rooms for the staff and an open portico on the ground floor, and the residence of the Despot on the first floor, with a chapel and a huge balcony facing the view and enriched in a later building phase[40] by the addition of a corbel-table frieze. The complex has a high defence tower. The palace did not have any conveniences and was not designed for good life; to the west there was an extensive square in which people could be assembled together.[41] In this respect, it again resembled Italian palaces contemporary with it. We know that, in complete contrast with the practice in previous ages, the emperor (and at Mystras the Despot) used to address the assembled people. When John Cantacuzenus entered Thessaloniki in 1350, he summoned an "assembly of the People" and spoke directly to the citizens.[42]

The fortification of Cantacuzenus at Pythion, 16 kilometres from Didymoteikho, (Fig. 6) was his residence and his defensive retreat during the civil war. Despite its importance, the complex has not yet been studied[43] and the functions of the various areas are therefore unknown. It consists of two towers and an enceinte, and is today in a moderate state of preservation. The large tower has several storeys with four hemispherical vaults supported on a central pillar, an arrangement quite common in earlier towers (the tower of Tsimiskis at the Great Lavra,[44] tower at Hosios Loukas,[45] etc.). The small tower consisted of an undivided room. Finally, the tower at Pydna is completely unknown to scholarship.

I now turn to questions of architectural form and decoration in these monuments.

31 Ibid., p. 75, 76.

32 K. Mijatev, *op. cit.*, p. 162, fig. 191—195, R. Krautheimer, *op. cit.*, p. 305—306.

33 Bran. Vulović, *Die Heilige Nicola-Kirche bei Kuršumlija*. Universität in Beograd. Die Sammlung der Arbeiten der Archit. Facultät III, 1956—57, p. 3—22.

34 Ch. Bouras, *Nea Moni on Chios*, Athens, 1982, p. 145, 146.

35 A. C. Orlandos, Μοναστηριακή Ἀρχιτεκτονική, Athens, 1958, p. 43 ff, fig. 49, 59.

36 A. Louvi, *op. cit.*, p. 96—99.

37 Sem. Eyice, *Le palais Byzantin de Nymphaion près d'Izmir*, Actes du XIe Congrès Intern. des Etudes Byzantines, München, 1960, p. 150—153, pl. 26—29, idem., *Izmir yakininda*. . . . Belleten 25, 1961, p. 1 ff. Hans Buchwald, *Laskarid Architecture*, JÖB 28, 1979, p. 263—268, pl. 1—3, p. 280 ff.

38 Müller-Wiener, *Bildlexicon*. . . , p. 244—247, with all the related bibliographical references.

39 A. C. Orlandos, ABME, v. Γ', 1937, p. 25—32.

40 Ibid., p. 30—31. Restored view of the east, wing, in its final form, fig. 25, 26.

41 Later, when the north wing of the palace was built, the square took its regular rectangular form.

42 Ἰωάννης Καντακουζηνός, Ἱστορία.

43 The ephor of antiquities Mr. Ch. Bakirtzis in collaboration with the architect M. Korres is preparing the publication of the Tower, since 1974.

44 A. C. Orlandos, Μοναστηριακή Ἀρχιτεκτονική, Athens, 1958, p. 133, fig. 158.

45 E. Stikas, Τό Οἰκοδομικόν Χρονικόν τῆς Μονῆς Ὁσίου Λουκᾶ Φωκίδος, Athens, 1970, p. 232—233 fig. 111.

The masonry of these buildings, with the external appearance being considered of decisive importance in Byzantine architecture, has nothing new, and reflects the local traditions of the different areas in the middle of the 14th century. In the church of the Saviour in Thessaloniki it is impossible to detect any changes from the style established in the city at the beginning of the century. In Profitis Ilias, perhaps as a result of the wealth of the founder, the masonry is rather more careful, with double rows of bricks alternating with rows of dressed poros. Masonry rather like this occurs in the Konomeio at Tsagezi (Fig. 7). The two churches at Mystras have the local tradition of cloisonne masonry typical of the Greek school. The attached chapels, however, reflect economic dificulties and the attendant neglect of the technique, with the use of a badly constructed cloisonne masonry of small stones on one, and a simple rubble construction in the other. The walls of the porticoes are also of rubble, in both Mystras and Thessaloniki; in all cases frescoes were painted, or were intended to be painted. The ancillary buildings in the monasteries, the palaces and the fortifications all have simple rubble walls. In the south portico of the Peribleptos the impression of a careful cloisonné technique is achieved by painting the details on a plaster that conceals the poor rubble construction. This cheap technique is not new. It is known in the Metropolis at Mystras, Haghia Paraskevi at Yerakion, and also in buildings as far afield as Rudenica in Serbia.[46]

The articulation of the exterior surfaces again reflects the local traditions. In Thessaloniki we have blind arcading, as in Profitis Ilias, (Fig. 8) where there are two levels of arcading, constructed of simple masonry at the lower level and decorated with bricks at the upper. (Fig. 9) In contrast, the surfaces at Mystras, as everywhere in southern Greece, are unarticulated. The corbel-table frieze supported on stone corbels is now found not only in fortifications (as at Pythion) or in functional buildings (like the palace at Mystras) but also in churches, such as the Aleitourgitosat Mesembria. In this building there was a clear attempt to achieve a natural polychromy, a feature of the architecture of the Paleologan period.

It should be stressed here that the elegant proportions of the blind arcading and the windows of the buildings in Thessaloniki at the beginning of the century[47] are no longer found in the period around 1350. This is also true of the domes and the *bema* apses. Although the church of the Saviour in Thessaloniki has an elegant dome, that of Profitis Ilias has rather low proportions. The same may be said of Mystras. The domes do not have tall proportions, and this has beneficial effects on the articulation of the interior space of the church. Here, however, there are also some inorganic formal elements that are again reminiscent of rather manneristic trends:[48] in place of the columns, the domes have corbels supporting arches that project in two planes, and the entire conch in the chapel of the Peribleptos (Fig. 10) is carried on an arch supported on a pair of stone corbels.[49] This may be a form borrowed from the houses of the period which had hearths projecting from the wall and supported on corbels.

As for the features by which the facades are articulated, such as dentil courses, rows of colonnettes and marble string courses, no changes can be detected from the beginning of the century. The inscriptions on the marble string courses of Profitis Ilias are reminiscent of similar inscriptions in the chapel of the Pammakaristos in Constantinople, dating from 1310—1315. The re-use of architectural members continues to be found everywhere (Konomeio, Profitis Ilias, Haghia Sophia and the Peribleptos). The porticoes that, together with the side chapels, help to articulate the facades of the churches in both Thessaloniki and Mystras cannot be said to be an innovation of the middle of the 14th century. The heavy pillars that can now

[46] G. Millet, *L'école....*, p. 212, fig. 112.

[47] As on the church of the Holy Apostles (1312—1315).

[48] See also Man. Chatzidakis in Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους, v. Θ', p. 425.

[49] See A. Louvi, *op. cit.*, p. 43. The same particularity of the apse is attested at the chapel built by Cyprianos, at the north-east corner of Odigitria 1366).

be seen in Profitis Ilias are the result of a mistaken restoration; marble columns will have originally stood in their place. At Mystras, with its steeply sloping terrain and excellent view over the plain of Sparta, these porticoes were a feature common to all the churches.

Formal elements borrowed from Gothic architecture are completely unknown in northern Greece but quite common at Mystras, which enjoyed stable relations with the West. The best known examples are the decoration of the Peribleptos,[50] the openings in the palace of the Cantacuzeni,[51] and, above all, the tower of the Peribleptos.[52] (Fig. 11)

In concluding this brief analysis of the architectural forms, one comes to the same general conclusions as those formulated long ago by Krautheimer about Paleologan Byzantine architecture: that it was conservative, and retained its structural foundations, harmonious proportions, good construction and balanced interior space up to this period.[53]

There is little to say about the construction of the buildings of the middle of the 14th century, since there are no new achievements in this area. The castle at Pythion and the major restoration of the dome of Haghia Sophia demonstrate that the Byzantines were still capable of erecting grandiose and sound buildings, using the same principles and materials, as they had for centuries. The exceptions may be seen in a few small buildings, like the church of the Saviour in Thessaloniki, which were built with a cheap mortar.

We saw earlier the generally unfavourable conditions that prevailed in Byzantium in the middle of the 14th century, and the limited architectural activity of that period. The foregoing analysis has also demonstrated that there is little that can be regarded as new in this architecture. The reasons for this sterility are economic, and things might well have been much worse, were it not for the strong feudal attitude that dominated Byzantine society at the time of the Paleologi. The ranks of this society threw up individuals with wealth, power, egoism and an inclination towards self advertisement, who attempted, despite the general conditions, to make themselves known by erecting and painting churches, or by building large, opulent houses. This is confirmed by the fact that all the buildings of which anything is known, and which have been mentioned above, are connected with the names of the aristocracy of the period.

The church of Profitis Ilias in Thessaloniki was founded by a member of the great Constantinopolitan family of the Khoumnoi.[54] The castle at Pythion was built by John Cantacuzenus,[55] who subsequently became emperor of Byzantium. His second son, Manuel Cantacuzenus, the first Despot of the Morea,[56] was responsible for the wing of the palace at Mystras and for Moni Zoodotou, now Haghia Sophia. Manuel's wife, Isabella, daughter of Guy de Lusignan, king of Lesser Armenia was the founder of the Peribleptos.[57] Finally, the restoration of the dome of Haghia Sophia[58] was the work of the palace itself,[59] and was supervised by the empress Anne of Savoy and the two emperors John VI and John V.

In the case of Haghia Sophia there is rather more information in the sources about the manner in which the work was carried out. The responsibility for that important undertaking was originally given to the protostatoi Phakoleatos,[60] who is also known for his con-

[50] A. Louvi, *op. cit.*, p. 151—152, 196, and A. Xyngopoulos, Φραγκιά κρινάνθεμα εἰς τό Γεράκι καί τόν Μυστρᾶ, Melanges Merlier, Athènes 1953, p. 205—211.

[51] A. C. Orlandos, ABME, v. Γ', p. 32, fig. 24—26.

[52] A. Louvi, *op. cit.*, p. 20, 21.

[53] R. Krautheimer, *op. cit.*, p. 307.

[54] G. Theocharidis, *op. cit.*, passim. The daughter of the mesazon Nikephoros Choumnos married John, son of Andronicos II and so his family was related with the imperial dynasty. Nikephoros was promoted into the high aristocracy of Byzantium through the burocratic posts he obtained as a civil servant.

[55] Ch. Bakirtzis, *op. cit.*

[56] Steven Runciman, *Mistra*, London, 1980, p. 50—57.

[57] A. Louvi, *op. cit.*, p. 204—206, D. Zakythinos, *Le Despotat grec de Morée, Histoire politique*, London, 1975, p. 97, 336.

[58] W. Müller-Wiener, *Bildlexikon zur Topographie Istanbuls*, Tübingen, 1977, p. 91 and W. Emerson, R. Van Nice, in AJA 47, 1943, p. 404.

[59] Ἰωαν. Καντακουζηνός, Ἱστορία III, Δ. 18, Bonnae, 1832, p. 29, 30.

[60] Idem., p. 29—30.

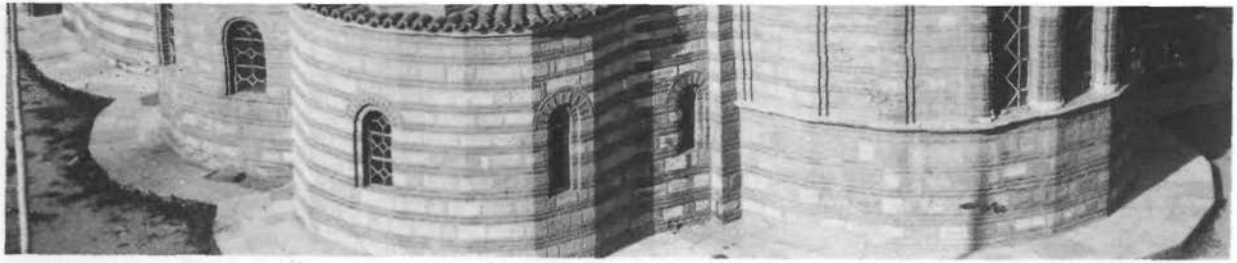


Fig. 1. Thessaloniki. Profitis Ilias. Exterior from the south-east

Fig. 4. Mystras. Peribleptos. From the east

←

Fig. 2. Thessaloniki. Church of the Saviour. Exterior from the north-west

Fig. 3. Mystras. Haghia Sophia. View of the apses and parekklesia

Fig. 5. Mystras. The Palace. Section attributed to the Cantakuzeni. Exterior from south-east

Fig. 6. Pythion, near Didymoteikhon. Byzantine fortress. Exterior

Fig. 7. Tsagesi in Thessaly. Catholicon of the Conomeio. Detail of exterior of the south apse

Fig. 8. Thessaloniki. Profitis Ilias. View of the apse

Fig. 9. Thessaloniki. Profitis Ilias. Brickwork in a flat blind niche

Fig. 10. Mystras. Peribleptos. Detail of the small apse of the south parekklesion

Fig. 11. Mystras. Peribleptos. Tower attached to the refectory. View of the east façade

struction of siege machines.[61] The work was later assigned to the great stratopedarchis Georgios Astras,[62] scion of the great family of the Synadinoi, who was assisted by Giovanni Peralta,[63] a Latin, perhaps from Venice.

It was thus thanks to aristocratic patronage, which reflected the tendency to self-advertisement of the feudal society of the Paleologan period, that Byzantine architecture was able, despite the general poverty and decline, to enjoy one of its last flourishes.

ВИЗАНТИЈСКА АРХИТЕКТУРА СРЕДИНОМ XIV ВЕКА

ХАРАЛАМБОС БУРАС

Византијско друштво је у годинама око 1350. запало у општу кризу — политичку (због губитка великих делова империје и сталних грађанских ратова), друштвену, економску (због ратова и опадања производних снага) и верску. Отуда су објективни услови за стваралачке делатности и архитектуру постали неповољни. Међутим, сликарство је цветало, а ни градња, са одређеном наменом, није престала. Споменици подигнути у то време чине део касне византијске архитектуре Палеолога и одликују се спорим развојем пре него наглим променама и иновацијама. Типолошке и стилске анализе архитектуре овог периода не могу се стога ослањати на одређени број споменика датираних са сигурношћу или вероватноћом.

У Цариграду нема више ни једне грађевине из тог периода, али постоје докази о генералној поправци Свете Софије, тешко оштећене у земљотресу из 1346. г. У Солуну су остале две добро познате и интересантне цркве пророка Илије (датиране око 1360. г.) и Спаситеља. Порушена црква манастира Кономејо, близу Цагезија у Тесалији, може се уврстити у списак због своје велике сличности са Пророком Илијом. У Мистри су остале две добро познате цркве — Света Софија (или црква Христа Животодавца) и Перивлепта (саграђена, према подацима најновијих истраживања, 1358. г.). Зна се, по писаним изворима, да су 2 утврђења — у Питиону (Тракија) и у Пидни, подигнута за време другог грађанског рата, а део палате у Мистри (тзв. Кантакузиново крило) датира се у време око 1350. г. На крају, за исти период везују се неке месемвријске цркве.

Са типолошког становишта веома је интересантан план цркве пророка Илије у Солуну зато што представља зрелу органску синтезу разних елемената око главне цркве, двоспратног лити, четири тетраконхосне капеле и портика. У двема црквама у Мистри, добро познатом типу двостубног наоса, крст у цркви са куполом има обележја која не захтевају функционални или структурни разлози, па их можемо сматрати маниристичким. Погребне капеле, тада у моди, одражавају цариградске навике — друштвене потребе и обичаје аристократије тога времена. Са типолошког становишта је и Кантакузиново крило палате у Мистри такође интересантан споменик — висока и масивна грађевина са пространим балконом на источној страни. Оно је интересантно јер открива, на једној страни, италијански утицај на њихову структуру и одраз начина живота, а на другој страни промену понашања деспота према обичном народу. Крило се стварно отвара према западу и пространом тргу на коме су се могли држати зборови.

Што се тиче архитектонских форми, структуралних метода и декорације можемо закључити да је византијска архитектура око 1350. г. остала верна локалним традицијама и да су тадашње економске тешкоће оставиле трага на њој (груба обрада камена, декоративни мотиви на гипсаном малтеру и сл.) Прихваћени су неки нови начини израде фасада (као што је испуст зида при дну конзоле), али су форме исте као на почетку века (низови дентикула, мермерни венци, сполије). Архитектонске формѐ по угледу на готику су у Македонији и северној Грчкој потпуно непознате, али су уобичајене у Мистри која је била у сталном контакту са западом. На крају можемо закључити да је средином

[61] Idem, p. 195.
[62] Idem, p. 29—30 and *Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit*, I, Wien, 1976, p. 150.
[63] Ἰωαν. Καντακουζηνός, p. 29—30.

века архитектура била верна раном стилу Палеолога, да је очувала његову структуралну основу, хармоничне пропорције, добру конструкцију и уравнотежени унутрашњи простор.

Утврђење Питион и обнављање куполе Свете Софије показују да је византијска архитектура још била у стању да подиже грандиозне и масивне грађевине и да ефикасно организује такве радове. Економска ситуација тог времена, препознатљива по малом броју и величини цркава, није прекинула традицију.

Ограничена архитектонска делатност и чињеница да се у тој архитектури мали број елемената може сматрати новим појавама одраз су неповољних економских услова. Ствари су могле да буду и много горе да није било строго феудалног односа који је доминирао византијским друштвом тог времена. Сви горе поменути споменици за које смо црпли податке из извора везани су били за византијску аристократију.

Захваљујући аристократском покровитељству (као одразу тежње феудалног друштва тог времена за саморекламирањем) византијска архитектура је била у стању, и поред општег сиромаштва и пропадања, да достигне један ступањ свог последњег процвата.

ARCHITECTURE IN THE BYZANTINE SPHERE OF INFLUENCE AROUND THE MIDDLE OF THE FOURTEENTH CENTURY

SLOBODAN ĆURČIĆ

For Richard Krautheimer on his 90th birthday

Byzantine architecture around the middle of the fourteenth century has left us relatively few monuments.[1] In part, this is a result of the physical destruction of buildings, but to an even greater degree it is a reflection of the general decline of architectural patronage in Byzantium at the time.[2] Notwithstanding the dirth of material, the development of late Byzantine architecture can be more meaningfully understood if one looks beyond the shrunken frontiers of the Byzantine state and examines architectural developments within the broader sphere of Byzantine influence. Architecture of Serbia, and to a degree, that of Bulgaria provide additional information regarding the development of Byzantine architecture around the middle of the fourteenth century.[3] This situation, in my opinion, resembles the one that in Comnenian painting, where our understanding of the metropolitan development depends almost exclusively on its reflection in provincial monuments. By examining some of the key phenomena in the architecture of Serbia, and to a somewhat lesser degree, of Bulgaria, I will attempt to illuminate Byzantine architectural development of that period. Furthermore, I hope to show that elements of a distinct architectural style appear around the middle of the fourteenth century. This style, which yielded what is generally regarded as a uniquely Serbian architectural style labeled "L'ecole de Morava" is, in my opinion, rooted in an unidentified Byzantine, and more specifically, Constantinopolitan development.[4]

* * *

Turning to Serbia first, it should be kept in mind that Serbian culture, and specifically, Serbian architecture experienced two distinct phases of "byzantinization" in the course of the

[1] See the article by Charalambos Bouras in this volume.

[2] For the general discussion of the period in question see George Ostrogorsky, *History of the Byzantine State* (New Brunswick, 1969), esp. pp 499—533; also George Christos Soulis, *The Serbs and Byzantium during the Reign of Tsar Stephen Dušan* (1331—1355) *and His Successors* (Washington, D. C., 1984), esp. chs. 1 and 2. For the general overview of Late Byzantine architecture see Richard Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture*, 3rd ed., rev. (Harmondsworth, 1981), ch. 19; also Cyril Mango, *Byzantine Architecture* (New York, 1976), ch. 8. For the general discussion of the significance of Constantinople in the Late Byzantine period see P. L. Vocotopoulos, *The Role of Constantinopolitan Architecture in the Middle and Late Byzantine Period*, Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik, 31 (1981), 551—573. Recently, an attempt at analyzing a broader impact of patronage on architecture of fourteenth-century Thessaloniki was presented by Marcus Rautman, *Patron and Builder in Late Byzantine Thessalonike*, Twelfth Annual Byzantine Studies Conference. Abstracts of Papers (Bryn Mawr, 1986), pp. 54—55.

[3] No sound overviews of either Serbian or Bulgarian architecture of the fourteenth century exist. For a very general consideration of the material see Krautheimer, *op. cit.*, pp. 453—475.

[4] The term "L'école de Morava" was coined by Gabriel Millet, *L'ancien art Serbe. Les églises* (Paris, 1919), ch. 3, pp. 152 ff., and has been used rather uncritically every since.

14th century. The first of these coincided with the second half of the reign of King Stefan Uroš II Milutin — from the time of his marriage to the Byzantine princess Simonis in 1299, to the time of his death in 1321.[5] The second, less recognized phase, came around the middle of the century during the reigns of Stefan Dušan (1331—55) and his son Stefan Uroš (1355—71).[6]

Unlike the Byzantine influence on Serbian architecture during the first decades of the 14th century which emanated from Thessaloniki and Epirus, the second wave came from Constantinople itself. This development was by no means fortuitous — it was governed by the imperial policies of the principal patron, Stefan Dušan, from 1345 the "Emperor of the Serbs and the Greeks". His political and military power, his economic resources and his territorial control provided him with options far greater than those of the beleaguered Byzantine emperor.[7] Though the number of monuments specifically attributable to Dušan is relatively small, the number of churches built by various noblemen during his reign is substantial. This material, when considered collectively, provides a clear picture. My analysis will rely on four criteria of investigation: 1) church dedications, 2) planning and spatial articulation, 3) structural and constructional features, and 4) formal aspects and decorative details.

The dedication of churches, along with the selection of certain iconographic themes reveals a deviation from established patterns and an impact of imperial ideology.[8] Certain unusual church dedications without precedents in earlier Serbian tradition occur around the middle of the 14th century. Among the church dedications of this period, dedication to the *Archangels* stands out as a relatively common one. Dušan's mausoleum church and monastery, near Prizren, head the list of monuments which includes foundations of his noblemen such as the church at Lesnovo, begun in 1341 by Sevastokrator Oliver; the church at Štip begun before 1334 by Hrelja; the church and monastery above Varoš-Prilep rebuilt by King Vukašin and his son Marko, and the church at Kučevište.[9] Proliferation of church dedications to the Archangels, essentially unknown in earlier Serbian history, is linked to the Byzantine imperial outlook of Stefan Dušan and his advisors. The most significant among these church dedications was, without a doubt, that of Dušan's own mausoleum church. It should be recalled that the mausoleum of the Comnenian dynasty in Constantinople, the central church of the Pantokrator Monastery complex, was dedicated to Archangel Michael.[10] It is not without histo-

[5] The subject of cultural "byzantinization" of Serbia in the fourteenth century was first broached by Vladimir Mošin, *Vizantiski uticaj u Srbiji u XIV veku*, Jugoslovenski istoriski časopis, 3, Nos. 1—4 (1937), 147—59. See also Léonidas Mavromatis, *La Serbie de Milutin entre Byzance et l'Occident*, Byzantion, 43 (1973), 121 ff.; Slobodan Ćurčić, *Gračanica. King Milutin's Church and Its Place in Late Byzantine Architecture* (University Park and London, 1979), ch. 1. Interwoven in the discussion of all other aspects of history of Serbia under King Milutin, "byzantinization" is scrutinized thoroughly in Sima Ćirković, ed., *Istorija srpskog naroda*. I (Beograd, 1981), 437—495, passim; and most recently by Ivan Đurić, *Teodor Metohit*, in Vizantijski izvori za istoriju naroda Jugoslavije, VI (Beograd, 1986), 63—143.

[6] Slobodan Ćurčić, *Church Architecture of the Serbo-Greek Empire* 1346—1371, Fifth Annual Byzantine Studies Conference. Abstracts of Papers (Washington, D. C., 1979), 37—38. The basic work on monastic foundations during this period remains Vasilije Marković, *Pravoslavno monaštvo i manastiri u srednjevekovnoj Srbiji* (Sremski Karlovci, 1920), pp. 102—118.

[7] For an overview of political and economic history of Serbia under Stefan Dušan see Sima Ćirković, ed., *op. cit.*, pp. 511—556. citing relevant literature.

[8] Miodrag A. Purković, *Svetiteljski kultovi u staroj srpskoj državi prema hramovnom posvećivanju*, Bogoslovlje, 14 (1939), 151—174. Most recently, the some phenomenon in the context of the reign of Stefan Nemanja was analyzed by Vojislav J. Đurić, *Posveta Nemanjinih zadužbina i vladarska ideologija*, Bogoslovlje, XXXI, sv. 1 (1987), 13—25.

[9] For the first three, see the discussions of individual monuments below (esp. notes 20, 25, and 43). For Prilep, see Boško Babić, *Kulturno bogatstvo Prilepa od V—XIX veka* (Beograd—Prilep, 1976), pp. 4—27, passim. For the church of the Archangels at Kučevište see Vladimir R. Petković, *Pregled crkvenih spomenika kroz povesnicu srpskog naroda* (Beograd, 1950), 164. The list could be expanded by the addition of a church of the Archangels at Veles mentioned in 1348 in Dušan's charter to his Monastery of the Archangels in Prizren, and a church of the Archangels built within a palace complex at Jelašci by Archbishop Danilo II; for the former see Petković, *Pregled*, p. 9; for the latter ibid. p. 10. The last two monuments are known only from written sources.

[10] R. Janin, *La geographie ecclésiastique de l'empire Byzantin*, I. Le siège de Constantinople et le Patriarcat Oecuménique, Tome III. Les églises et les monastères (Paris, 1953), pp. 529—538, passim.

rical significance that Dušan spent part of his childhood with his blinded and exiled father Stefan Dečanski within the confines of the Pantokrator Monastery.[11] Links with the Pantokratoı Monastery echo in another major royal mausoleum church, the main church dedicated to the Pantokratoı at Dečani Monastery.[12] Begun in 1329 by Stefan Dečanski, and completed only around 1350 by Stefan Dušan, the church was intended as the mausoleum of Stefan Dečanski. The pıesence of a great fresco depicting a monumental bust of Chıist the Pantokrator with two donoıs diıectly above the entrance into the naos underscores the emphasis placed on this unusual dedication. Recently, Jane Timken Mathews has demonstrated the imperial overtones of the Pantokrator cult.[13] She has also shown that the iconographic type of the Pantokratoı was derived from the famous icon in the Pantokrator Monasteıy in Constantinople. It is of some relevance that of the eighteen images of Christ specifically labeled HO ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΟΡ in all of Byzantine art, five are from Serbia and date from the reign of Stefan Dušan.[14] Thus the choice of church dedications, and paıticularly those linked with Constantinople itself suggest the reasons and the soıı ce of influence during the reign of Stefan Dušan.

Additional evidence of Constantınopolitan influence on Serbian architectuıe is encountered in the realm of planning and spatial articulation. Heıe, above all, one should stress the emergence of the cross-in-square as a common church plan type. Though not unknown in eaılier Serbian architecture, the cross-in-square became virtually standard, rather than an exception. Starting with Banja Monastery begun by Stefan Dečanski and Dušan around 1325—7 (Fig. 1), the plan recurs in a number of royal, aristocıatic, and monastic foundations.[15] The plans of Ljuboten built by a Lady Danica in 1337 (Fig. 2), and Zaum built by a noblemen Grgur Golubić in 1361 (Fig. 3) illustrate the point.[16]

The plan of Matejić also displays the cross-in-square scheme, but in this case it is expanded longitudially into a separate sanctuary with two flanking chapels on the east side, and into a twin-domed narthex on the west side (Fig. 4).[17] The planning scheme recalls Middle Byzantine Constantinopolitan church plans and has given rise to postulation of direct links between Matejić and the Middle Byzantine tradition.[18] Especially relevant in this context is the elongation of the eastern arm of the cross. In Constantinopolitan churches this 'extension' is normally expressed in such a way that the barrel vault oveı the sanctuary is slightly lower than the eastern arm of the main cross, an arıangement which can be seen in the Katholikon of Hilandar Monastery on Mt. Athos (Fig. 5). At Matejić, the plan has the right proportions, but in the vaulting zone the barrel vault of the eastern arm of the cıoss extends without interruption into the sanctuary bay, thus destroying the bilateral symmetry of the vaulting zone chaıacteristic of the Constantinopolitan examples.

Another unusual aspect of chuıch planning which emerges in Serbia at that time is the clustering of churches. The best known example of this phenomenon is the complex of chur-

[11] According to Grigorije Camblak; see *Stare srpske biografije XV i XVII veka*, transl. by Lazar Mirković (Beograd, 1936), pp. 8 ff.

[12] This link was postulated by Purković, *Svetiteljski kultovi*, 155.

[13] Jane Timken Matthews, *The Byzantine Use of the Title Pantokrator*, Orientalia Christiana Periodica, XLIV, fasc. 2 (1978), 442—462.

[14] Ibid., pp. 447—449.

[15] For the history of Banja Monastery see Mirjana Šakota, *Riznica manastira Banje kod Priboja* (Beograd, 1981), pp. 9—26, esp. p. 15. An architectural study of Banja monastery is still lacking.

[16] For Ljuboten see Žarko Tatić, *Arhitektonski spomenici u Skopskoj Crnoj Gori: 2. Ljuboten*, Glasnik skopskog naučnog društva, II, nos. 1—2 (1927), 93—108 for Zaum (Sv. Bogorodica Zahumska) see Cvetan Grozdanov, *Ohridsko zidno slikarstvo XIV veka* (Beograd, 1980), pp. 103 ff.; for its architecture see Milan Zloković, *Stare crkve u oblasti Prespe i Ohrida*, Starinar, 3rd ser., 3 (1925), 115—149, esp.

[17] For Matejić see Petković, *Pregled*, 184—188; a brief discussion of architecture with basic drawings in Aleksandar Deroko, *Matejča*, Starinar, 3rd ser., 8—9 (1933—34), 84—89.

[18] Marković, *Pravoslavno monaštvo*, pp. 18—19 and note 38, though such a notion remains without archaeological proof. The presence of such Constantinopolitan plans in eleventh or twelfth-century Macedonia, however, was confirmed recently at Strumica; Dimče Koco and Petar Miljković-Pepek, *Rezultatite od arheološkite iskopuvanja vo 1973 g. vo crkvata 'sv. 15 Tiveriopolski mačenici' — Strumica*, Zbornik. Arheološki muzej na Makedonija, 8—9 (1975—78), 93—97.

ces at Peć (Fig. 6).[19] It came into being by the addition of the churches of the Virgin (after 1330), St. Demetrius (between 1338 and 1346), and St. Nicholas, as well as the exonarthex (after 1330) to the much older church of the Holy Apostles. This type of church clustering common in the early part of the fourteenth century became rare in Byzantine architecture by 1350.[20] The closest parallel to the cluster of churches at Peć is found again in the great Pantokrator Monastery in Constantinople where the complex of three churches was initiated during the second decade of the 12th century under the auspices of Emperor John II Comnenus (Fig. 7).[21] An outmoded planning concept by the middle of the 14th century, clustering of churches was evidently borrowed from Constantinople for ideological reasons.

The third aspect of church planning which suggests links with Constantinople is the appearance of five-domed churches in the function of royal mausolea. The most important example is Dušan's mausoleum church of the Archangels, and possibly Matejić whose precise function in relation to its patrons, Empress Jelena and her son Uroš, remains a mustery (Figs. 4, 8 and 9).[22] While we cannot insist on a unique functional role of five-domed churches, a number of them are known to have been built as mausolea for the members of the Byzantine imperial court. The best known surviving examples are Panagia Kosmosoteira at Pherrai, dated 1152, and St. Panteleimon at Nerezi, dated 1164.[23] The former church was built as the mausoleum for Isaac Comnenus, the youngest son of Emperor Alexius I; the latter was founded by an Alexius Comnenus, a lesser known member of the imperial family, and was evidently intended to be his mausoleum.

Another seemingly antiquated architectural feature which makes its first appearance in Serbian architecture during the reign of Stefan Dušan is the church narthex with a single dome elevated on a drum and situated on the principal axis of the building.[24] Although narthexes and exonarthexes constitute a common feature of earlier Serbian architecture, none of them

[19] No proper architectural study of the complex of churches at Peć exists. Still basic is Đurđe Bošković, *Izveštaj o radovima na Pećkoj Patrijaršiji*, Starinar, 3rd ser., 8—9 (1933—34), 91—165.

[20] Regarding the Late Byzantine phenomenon of lateral expansion of churches by adding subsidiary chapels to the principal church see Ćurčić, *Gračanica*, pp. 75—80. The best known Constantinopolitan examples of this type are: the Monastery of Constantine Lips (now Fenari Isa Camii), the Theotokos he Pammakaristos (now Fethiye Camii), and the Chora Monastery (now Kariye Camii). All three are characterized by growth through accretion, and by decided asymmetry of the overall composition. In that sense, as well as in terms of their funeral function, these complexes appear to derive from the Pantokrator Monastery (now Zeyrek Kilise Camii), the mausoleum of the Comnenian dynasty. For these monuments see Wolfgang Müller-Wiener, *Bildlexikon zur Topographie Istanbuls* (Tübingen, 1977), pp. 126—131 (Fenari Isa Camii); pp. 132—135 (Fethiye Camii); pp. 159—163 (Kariye Camii); and pp. 205—215 (Zeyrek Kilise Camii). The last of these complexes to be completed — the Monastery of the Chora — was finished by 1321. Related, though different, was the phenomenon of expanding small churches by adding lateral chapels whose form would be submerged into the overall form of the new building. This practice is encountered in western Greece, Albania, and southwest Yugoslavia (constituting medieval Epiros). A good example is the church of St. Demetrius in Varoš-Prilep; cf. Vladislav Ristić, *Crkva svetog Dimitrija u Prilepu*, Sinteza, N. s. 10, no. 3—4 (1979), 171—222.

[21] Müller-Wiener, *op. cit.*, pp. 205—215, with relevant bibliography.

[22] For the church of the Archangels see Slobodan Nenadović, *Dušanova zadužbina, manastir Svetih arhanđela kod Prizrena* (Beograd, 1967), esp. pp 24—70; for Matejić see V. R. Petković, *Pregled*, pp. 184—188.

[23] For Pherrai see Stefan Sinos, *Die Klosterkirche der Kosmosoteira in Bera (Vira)* (München, 1985); for Nerezi see Petar Miljković-Pepek, *Crkvata sv. Pantelejmon vo seloto Nerezi*, Spomenici za srednovekovata i ponovata istorija na Makedonija, I (Skopje, 1975), pp. 89—94, citing relevant bibliography (mostly on fresco decoration).

[24] Single-domed narthexes, with domes located on axis, directly above the main entrance into the naos, appear to be a Comnenian contribution to Byzantine church architecture. Among the preserved examples the best known ones are: the church of Virgin Eleousa at Veljusa (1080), the church of Chris-Pantokrator in the Pantokrator Monastery in Constantinople (built for Empress Irene in 1118—24), and Panagia Krina on Chios (late 12th or early 13th century?). For Veljusa see Petar Miljković-Pepek, *Veljusa, Manastir sv. Bogorodica Milostiva vo selo Veljusa kraj Strumica* (Skopje, 1981); for the church of Christ Pantokrator see Alexander van Millingen, *Byzantine Churches in Constantinople: Their History and Architecture* (London, 1912), pp. 219—240; for Panagia Krina see Charalambos Bouras, *Chios* (Athens, 1974), pp. 30—34. The phenomenon was observed as having symbolic significance by E. Baldwin Smith, *Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages* (Princeton, 1956), pp. 166—178, esp. 172 ff., but his interpretations require some rethinking.

made use of the single-domed scheme.[25] The earliest known Serbian example is that of the church of St. Nicholas at Banja Monastery (Fig. 1), though the original form of the dome over its narthex underwent substantial alterations in later times.[26] The best preserved and, from our point of view, the most instructive example is the single-domed narthex added to the church of Archangel Michael at Lesnovo in 1349 (Fig. 10).[27] The church itself had been built by the same patron, Sevastokrator (subsequently Despot) Oliver, eight years earlier. The addition of this narthex, significantly, took place *after* Dušan's proclamation of the Empire. The meaning of its elaborate and well-preserved iconographic program full of subtle imperial connotations has been studied by Zaga Gavrilović.[28] It should be noted that the narthex dome contains an image of Christ the Pantokrator, while Dušan's family portrait on the north wall constitutes one of the clearest statements of imperial iconography notwithstanding the fact that the frescoes are located in a church built by a nobleman and not the emperor himself.[29]

A related, though slightly later (before 1358) example of a church with a single-domed narthex is St. Nicholas at Psača, built by a Knez Paskač with his son, Sevastokrator Vlatko. The church of St. Nicholas has lost its main dome, but the one over the narthex is fully preserved (Fig. 11).[30]

The largest example of a single-domed narthex, though historically as yet of an undetermined date is, of course, the exonarthex of Hilandar Monastery (Figs. 5 and 12).[31] Here, a single-domed exonarthex precedes a twin-domed narthex belonging to the early fourteenth-century Katholikon. Long attributed to Prince Lazar and dated in the seventies of the fourteenth century, it has been seen as one of the earliest exponents of the so-called "Morava School."[32] Current work on the cleaning of its frescoes will undoubtedly shed new light on its date, and place this crucial monument in its proper historical context.

The final feature which makes an occasional appearance in Serbian architecture of the mid-fourteenth century is the axially placed belfry above the principal church portal.[33] Although this scheme was used in earlier Serbian architecture — Žiča and Bogorodica Ljeviška being the best known examples — several important churches as Gračanica, Peć, and Sopoćani, acquired belfries during the period in question. Belfries of Gračanica and Peć no longer survive; they are known from written sources and two rare visual documents. That of Gračanica is shown on a 1539 woodcut (though it may have been destroyed earlier) from a printed Octoeches; that of Peć appears on the model of the complex shown in the hands of the Serbian Archbishop Danilo II.[34] Sopoćani may have acquired its exonarthex with the belfry in the forties

[25] Đurđe Bošković, *Problem srpske srednjovekovne arhitekture: pitanje narteksa i eksonarteksa. Skica za jedno istraživanje*, Srpski književni glasnik N. s. 42 (May 1, 1934), 3—8. To my knowledge, none of the Serbian churches before 1300 have domed narthexes.

[26] See note 15, above. Regarding the rebuilding of the dome over the narthex during the restoration of the church in 1898—1902, see Vukoman Šalipurović, *Prilozi za istoriju građevinarstva u srednjem Polimlju u XIX veku* (Beograd, 1979), pp. 142—161

[27] The history of Lesnovo is summarized on the basis of up-to-date literature by Vojislav J. Đurić, *Vizantijske freske u Jugoslaviji* (Beograd, 1974), pp. 212—213.

[28] Zaga Gavrilović, *Divine Wisdom as Part of Byzantine Imperial Ideology: Research into Artistic Interpretations of the Theme in Medieval Serbia. Narthex Programmes of Lesnovo and Sopoćani*, Zograf, 11 (1980), 44—52. See also the article by the same author in this volume.

[29] That the case of Lesnovo was not an isolated one has recently been shown by the discovery of important frescoes on the west wall of the church of St. George at Pološko; see Cvetan Grozdanov and Dimitar Ćornakov, *Istorijski portreti u Pološkom* (II), Zograf, 15 (1984), 85—93.

[30] Krum Tomovski, *Konzervacija crkve manastira Psače*, Zbornik zaštite spomenika kulture, 14 (1963), 39—44.

[31] Vojislav Korać, *Arheološka opažanja o priprati kneza Lazara u Hilandaru*, Hilandarski zbornik, 4 (1978), 75—95.

[32] Đurđe Bošković, *O nekim problemima vezanim za istraživanja Hilandara, sa posebnim osvrtom na odnos između eksonarteksa Hilandarske crkve i spomenika Moravske škole*, Starinar, N. s. 18—19 (1977—78), 69—77. Bošković proposes the date around 1372, while Korać (see note 28, above) proposes a date between 1380 and 1389.

[33] For a general discussions of belfries in medieval Serbia see Olivera M. Kandić, *Kule-zvonici uz srpske crkve XII—XIV veka*, Zbornik za likovne umetnosti, 14 (1978), 3—75.

[34] Ibid., figs. 15 and 14, respectively.

of the fourteenth century.[35] It should be noted that, perhaps with the exception of Gračanica, churches which had such belfries did not have single domes over their narthexes, and vice-versa. Thus, I would argue that the axially placed single domes over narthexes, and axially placed belfries over church portals were phenomena related on a symbolic, if not on a functional level.

In the category of structural and constructional features we can observe similar evidence of Constantinopolitan influence. Thus, for instance, in the context of cross-in-square churches several display actual columns as principal structural members. Churches of Ljuboten (1337) (Fig. 2) and Markov Manastir begun by Vukašin and his son Marko in 1345 (Fig. 14) are the best known, though by no means the only examples.[36] Use of columns was virtually an unknown practice in earlier Serbian architecture. The appearance of several churches with columns supporting the main dome, thus, signals external, Byzantine input.

An equally telling Byzantine, and more expressly Constantinopolitan feature is the use of alternating bands of several courses of brick and stone. This building technique was a hallmark of Constantinopolitan architecture from at least the fifth century on.[37] It was not, however, commonly employed elsewhere. Its sudden appearance in mid fourteenth-century architecture built under the auspices of Serbian rulers and noblemen further underscores links with Constantinople. The best example again is the controversial exonarthex of Hilandar, where the technique appears on the exterior piers and on the dome (Fig. 12). The same technique is found on the domes of Markov Manastir (Figs. 15 and 16), Matejič (Figs. 8 and 9) and on a group of smaller monuments such as Sv. Nikola Šiševski (Figs. 17 and 18), possibly built by Kralj Marko; Drenča, built by a monk Dorotej and his son Danilo, and the chapel of SS. Peter and Paul (originally SS. Theodore) in Žiča Monastery (Fig. 13).[38] The technique is easily distinguished from the technique involving exclusive use of brick common in the architecture of Thessaloniki.[39]

Additional Constantinopolitan characteristics can be detected in the category of formal aspects and decorative details. Multi-faceted dome drums — twelve- and sixteen-sided — constitute a distinctive and rare category of domes, most commonly associated with the architecture of the capital. The twelve-sided dome drum of Matejić (Figs. 8 and 9), or that of the now ruined Dušan's mausoleum church of the Archangels illustrate the type. The hypothetical reconstruction of the latter dome is based on excavated stone elements belonging to the drum,[40]

[35] Olivera Marković, *Prilog proučavanju arhitekture manastira Sopoćana*, Saopštenja, 8 (1969), 95—96.

[36] For Ljuboten see note 16, above. For Markov Manastir see Lazar Mirković and Žarko Tatić, *Markov Manastir* (Novi Sad, 1925); also Nada Nošpal-Nikuljska, *Markoviot Manastir — monument kako dokument niz istorijata*, Spomenici za srednovekovnanta i ponovata istorija na Makedonija, I (Skopje, 1975), pp. 401—415, with an account of more recent findings pertaining to the history of the monastery. An example which should be added to this list is the ruined church of St. Athanasius in Varoš-Prilep; see V. R. Petković, *Pregled crkvenih spomenika*, pp. 266—67, figs. 825—826. The church is not dated, but according to all indications it belongs to that period.

[37] Ehrhard Reusche, *Polychromes Sichtmauerwerk byzantinischer und von Byzanz beeinflusster Bauten Südosteuropas* Inaugural-Dissertation, Universitat zu Köln (Köln, 1971), passim., provides a good overview of the chronological and geographic spread of the technique. For Palaeologan Constantinople see Robert G. Ousterhout, *The Architecture of the Kariye Camii in Istanbul*, Dumbarton Oaks studies 25 (Washington, D. C, 1987), pp. 127—129.

[38] For Sv. Nikola Šiševski see Krum Tomovski, *Beitrag zur Geschichte der Kirche des Hl. Nikolaus Šiševski*, Actes du XIIe Congrès International d'études byzantines, III (Beograd, 1964), pp. 392—393. For Drenča see Branislav Vulović, *Problem restauracije manastira Drenče*, Zbornik za likovne umetnosti, 14 (1978), 213—233, who dates the monument to the years 1350—55 (p. 219). For the chapel of SS. Peter and Paul (originally, SS. Theodore) at Žiča, see Veljko Vučković, *Crkva sv. Petra i Pavla u manastiru Žiči*, Raška baština, 2 (1980), 309—311; the church is dated by implication around the middle of the fourteenth-century.

[39] On the predomninance of brick, particularly in the construction of domes in Late Byzantine Thessaloniki, see Ćurčić, *Gračanica*, pp. 111—112.; more recently, Ch. Mauropoulou-Tsioumē and K. Theocharidou-Tsapralē, eds., *Hē anastelose tōn byzantinōn kai metabyzantinōn mnēmeiōn stē Thessalonikē* (Thessaloniki, 1985), provide a wealth of new information illustrated with excellent drawings and photographs.

[40] Nenadović, *Dušanova zadužbina*, pp. 30—35, figs. 37—39.

It illustrates yet another trait of Constantinopolitan architecture — internal scalloping of the drum and the dome. This unusual design feature appears in two earlier Serbian churches — in the domes of the church of the Virgin at Studenica Monastery, and in the Katholikon of Hilandar Monastery — both of which appear to be Constantinopolitan products.[41]

Extensive use of semicircular niches, particularly on east and west church facades intensifies the sense of a building's plasticity. This classicizing notion was a hallmark of Constantinopolitan architecture during the Middle and Late Byzantine periods, but was not common elsewhere.[42] External use of niches appears in Serbia only toward the middle of the fourteenth century. The church of the Virgin (Sv. Spas) at Kučevište, built before 1348 (ca. 1330) by Dušan's nobleman Radoslav or his parents (Figs. 20 and 21), and Matejić (Figs. 4 and 19) illustrate the use of deep semicircular niches in accentuating the volumetric quality of the main apse.[43] Such design approach is diametrically opposed to the use of flat, pattern-filled niches typical of contemporary architecture of Thessaloniki, as exemplified by the south apse of Prophētis Ēlias (Fig. 22). The churches of Markov Manastir, the Virgin (Sv. Spas) at Kučevište, and the little mid-fourteenth century church at Dević display pairs of semicircular niches framing the main doorways on their west facades (Figs. 16, 25, 20 and 24).[44] This scheme, which is known in the architecture of Constantinople, is obviously derived from the Roman tradition.[45] The central part of the Kilise Camii exonarthex facade is one of the best preserved Constantinopolitan examples (Fig. 23).

Markov Manastir, and the church of the Archangels at Štip, illustrate yet another architectural detail whose likely source is the architecture of Constantinople. The detail in question is an engaged half-column recessed into the mass of a wall or a pier, most commonly found at building corners or framing niches or openings (Figs. 26 and 27).[46] This motif and related formal solutions are known in Constantinopolitan architecture from the eleventh century on.[47] Elsewhere, they appear in areas closely linked with Constantinople as, for example, in Kievan Russia.[48]

[41] For Studenica see Milka Čanak-Medić and Đurđe Bošković, *Arhitektura Nemanjinog doba*, I. *Crkve u Toplici i dolinama Ibra i Morave*, Spomenici srpske arhitekture srednjeg veka (Beograd, 1986), pp. 88—90, with a comprehensive listing of older literature on Studenica. For Hilandar see Slobodan Nenadović, *Arhitektura Hilandara: crkve i paraklisi*, Hilandarski zbornik, 3 (1974), 102—103.

[42] The best Middle Byzantine examples are Gül Camii (ca. 1100?), and the South Church of the Pantokrator Monastery (1118—24); the best Late Byzantine examples are the South Church in the Monastery of Constantine Lips (Fenari Isa Camii complex) (before 1282), the Parekklesion of the Pammakaristos (Fethiye Camii) complex (c. 1310), the Parekklesion of the Chora (Kariye Camii) (1316—21), and the exonarthex of the Kilise Camii (early 14th cent.). For the illustrations of these see Krautheimeri *Early Christian and Byzantine Architecture* (1981), figs. 322, 321, 313, 402, 400, and 403, respectively.

[43] For the church of the Virgin (Sv. Spas) at Kučevište see V. R. Petković, *Pregled*, 164; and Petar Miljković-Pepek, *Crkvata Sv. Spas vo selo Kučevište — Skopsko*, Spomenici na srednovekovata i ponovata istorija na Makedonija, I (Skopje, 1975), 417—421. For Matejić see note 22, above.

[44] For Markov Manastir, see note 36, above; for Kučevište, see note 43, above; for Dević, see France Mesesnel, *Topografske beleške o nekim crkvenim spomenicima u Poreču*, Glasnik Skopskog naučnog društva, 13 (1934), 175—183.

[45] Pairs of niches flanking church entrances appear in the following Constantinopolitan monuments: the main church of the Theotokos tes Pammakaristos (Fethiye Camii) (early 12th cent.), the exonarthex of Kilise Camii (early 14th cent.), the exonarthex of the Constantine Lips complex (Fenari Isa Camii) (ca. 1308), and the facade of the substructure of the church of Christos ho Philanthropos in the Mangana complex (late 13th cent. ?). For the illustrations see Thomas F. Mathews, *The Byzantine Churches of Istanbul. A Photographic survey* (University Park and London, 1976), p. 348 (Pammakaristos), p. 387 (Kilise Camii), p. 324 and p. 342 (Fenari Isa Camii), and p. 202, fig. 22—1 (Christos ho Philanthropos).

[46] For the church of the Archangels at Štip, see Rausche, *Polychromes Sichtmauerwerk*, pp. 162—163, and fig. 71.

[47] The closest Constantinopolitan parallel may be seen at the south-east corner of the South Church of the Pantokrator Monastery complex; see Mathews, *The Byzantine Churches*, p. 80, fig. 10—10. A related Comnenian phenomenon is seen in the elaborate articulation of exterior wall faces in the atrium of the church of St. George of Mangana (built in 1042—54); R. Demangel and E. Mamboury, *Le quartier des Manganes et la première région de Constantinople* (Paris, 1939), figs. 21 and 22.

[48] As for example, in the Cathedral of the Transfiguration (Spaso-Preobrazhenski Sobor; built ca. 1936); Hartmut Schäfer, *Architekturhistorische Beziehungen zwischen Byzanz und der Kiever Rus im 10. and 11. Jahrhundert*, Istanbuler Mitteilungen 23—24 (1973—1974), p. 214, and Taf. 91—2.

Decorative patterns within shallow niches appear earlier, in Middle Byzantine architecture, harking back to the Late Antique tradition.[49] The use of broad, pattern-filled tympana, on the other hand, appears to be a later phenomenon. The exonarthex of the Hilandar Katholikon again illustrates the point (Figs. 12 and 28).[50] Such motifs became widespread in Serbia after the middle of the century, but they seem to have made their first appearance on the monuments in the region of Skopje, such as Matejić (tympana below the minor domes) (Fig. 9) and Sv. Nikola Šiševski (Figs. 17 and 28). The latter example reveals another important design feature, also observed on the tympana of the Hilandar exonarthex — sculpted discs in the middle of the semicircular patterned fields of the tympana. In the case of Sv. Nikola, the disk was carved on a rectangular slab which was set into the patterned field. A similar, rather-unsophisticated solution, may be seen at Markov Manastir (Fig. 27). The general idea of placing roundels or similar centralized motifs, whether in brick or stone, in such prominent positions on facades became quite popular in Late Byzantine architecture. Judging on the basis of what has survived — a single window tympanum on the north facade of Tekfur Saray — the motif was not common in Constantinople, while its ultimate source may have been Lascarid architecture (Fig. 30).[51]

Another distinctive feature of Serbian architecture around the middle of the fourteenth century are 'banded voussoirs', usually alternating two or more bricks with single stone wedges. Banded voussoirs appear on virtually all churches in the region of Skopje (Markov Manastir, Matejić, Sv. Nikola Šiševski, Andreaš, the Archangels at Kučevište, and Ljuboten) (Figs. 15, 27, 8, 9, 17 and 28), as well as at Psača and Drenča.[52] Though one may be tempted to consider banded voussoirs as aesthetically related to the building technique featuring alternating bands of brick and stone courses, the two show completely independent paths of development. Banded voussoirs were employed almost routinely in early fourteenth-century architecture of Constantinople, but no Middle Byzantine examples have been preserved.[53] Because they appear on tenth- and eleventh-century monuments in Bulgaria, it has been postulated that banded voussoirs may indeed derive from Bulgarian architecture, but this must remain strictly a hypothesis.[54]

* * *

Architectural development around the middle of the fourteenth century in Bulgaria bespeaks trends similar to those already encountered in Serbia. The period under consideration coincides with the reign of the Bulgarian Emperor Ivan Alexander (1331—1371). The period began with a major setback for Bulgaria — a defeat in the battle of Velbužd (1330) at the hands of the Serbs, which opened the door to Serbia's rapid expansion to the south.[55] Byzantine

[49] This phenomenon appears to have been more widespread in Middle Byzantine architecture outside of Constantinople, though it did exist in the capital as well. For the geographical spread and chronological development of decorative patterns within shallow niches in Byzantine architecture see Giorgos M. Velenis, *Ermeneia tou exoterikou diakosmou ste Byzantine architektonike* (Thessaloniki, 1984), v. 1, ch. II, passim; and v. 2, fig. 44, and passim. The Constantinopolitan examples which should be noted are: Christ Pantepoptes (Eski Imaret Camii) (c. 1100), and Gül Camii (12th century); see Mango, *Byzantine Architecture*, figs. 257 and 262, respectively.

[50] Nenadović, *Arhitektura Hilandara*, figs. 54 and 56, and pls. 154, 161, and 164.

[51] For the window tympanum from Tekfur Saray see Aristeidos Pasadaios, *Ho keramoplastikos diakosmos ton byzantinon ktérion tes Konstantinoupoleos* (Athens, 1973), pl. 31b. The Laskarid examples are Panagia Krina and Panagia Sikelia, both on Chios; see Hans Buchwald, *Lascarid Architecture* Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik, 28 (1979), figs. 20 and 16, respectively. The dating of these churches is problematic; Buchwald proposes 1225—40 for the Panagia Krina, and 1230—45 for the Panagia Sikelia, in contrast to Ch. Bouras (see note 24, above).

[52] Millet, *L'ancien*, figs. 135 (Andreaš), 139, 140 (Kučevište), 119 (Ljuboten); for Psača, see Tomovski *Konzervacija*, figs. 3 and 5; for Drenča see Vulović, *Problem*, figs. 8—10.

[53] Pasadaios, *Ho keramoplastikos*, pls. 34—38, illustrates the full range of variations on the theme of banded voussoirs in Late Byzantine Constantinople.

[54] Various theories on the origins of Late Byzantine use of polychrome masonry techniques, including banded voussoirs, are conveniently summarized by Krautheimer, *Early Christian*, pp. 466—468.

[55] Ostrogorsky, *History*, pp. 505 f.

Emperor Andronicus III initially seized the opportunity to take over several strongholds but these were soon recaptured by the Bulgarians, in the wake of Ivan Alexander's ascent to the throne and his reconciliation with Serbia. During the following decades, though weakened herself, Bulgaria held the upper hand in dealing with enfeebled Byzantine Empire. The Turkish conquests in the Mediterranean brought about temporary prosperity to the Bulgarian port cities on the Black Sea, in particular to Nesebŭr (Mesembria).[56] Historically, Nesebur was a major bone of contention between Byzantium and the Bulgarians. Though it changed hands six times in the course of the fourteenth century, it spent most of the time under Bulgarian control, experiencing a major building boom the results of which are still appreciable today.[57] The architecture of Nesebur, notwithstanding the political and military confrontations between the Bulgarians and Byzantium, reveals a strong Byzantine, and more specifically Constantinopolitan input.[58]

I will examine briefly the development of Bulgarian architecture around the middle of the fourteenth century focusing, of necessity, on the buildings of Nesebŭr. I will be using the same set of criteria already employed in the analysis of Serbian architecture of this period: 1) church dedications, 2) planning and spatial articulation, 3) structural and constructional features, and 4) formal aspects and decorative details.

As was the case in Serbia, dedication of churches and the selection of certain iconographic themes reveals an impact of contemporary imperial ideology. In addition to the church of the Archangels at Nesebur, we should mention the main churches of Trŭn and Ivanovo Monasteries.[59] Dedication to Christ Pantokrator is as rare in Bulgaria as it was in Serbia; the church as Nesebur, in fact, appears to be the only surviving one with such a dedication. Unfortunately none of the frescoes have been preserved in this church which might have aided us in our understanding of the meaning of this building and its dedication in the context of the Bulgarian culture during that period. Fresco programs preserved elsewhere provide us with a clear indication that Bulgarian and Serbian art of this period were motivated by similar political ambitions of the rulers of the two states, and were inspired by the common source — Byzantine imperial art. The fourteenth-century frescoes introduced into the open porch of the eleventh--century Ossuary Church of Bachkovo Monastery illustrate the point.[60] Here, a portrait of Emperor Ivan Alexander depicted in a niche on the north wall — in many ways comparable to the portrait of his brother-in-law, Stefan Dušan, at Lesnovo — appears in the context of a monastic foundation without direct links with the imperial court. The appearance of this portrait directly above the portraits of the original patrons — Grigorios and Abasis Bakourianos, depicted on the north wall of the crypt — illustrates the idea of social hierarchy within the Bulgarian state, and alludes to the divine origins of such social order in a manner which was clearly derived from Byzantium.

Bulgarian church planning of the mid-fourteenth century reveals a less dramatic shift toward Byzantium from what was seen in Serbia. This is largely owing to the fact that Bulgarian church planning traditionally followed more closely in the Byzantine footsteps. Nonethe-

[56] For a brief survey of the history of Nesebur see V. Velkov, *Masambria — Mesembria — Nessèbre (Situation, recherches, notes historiques)*, in Nessebre, I, ed. by T. Ivanov (Sofia, 1969), pp. 9—28, esp. 24—25.

[57] The major study on the architecture of Nesebur still is Aleksander Rashenov, *Mesemvriiski tsurkvi* (Sofia, 1932), though it is outdated in some respects. I am grateful to Robert G. Ousterhout who generously put his photographs of the Nesebur churches at my disposal.

[58] On this especially Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture* (1981), pp. 464—469, and Mango, *Byzantine Architecture*, pp. 306—308. Bulgarian scholars, by contrast, tend to play down the Constantinopolitan connection, emphasizing the idiosyncretic, 'national' characteristics of Nesebur architecture; see, in particular, A. Rashenov, *Bulgarska shkola v vizantiiskia stil*, Izvestia na bulgarskiia arkheologicheski institut, 6 (1932), 206—220, and Nikola Mavrodinov, *Vunshnata ukrasa na starobulgarskite tsurkvi*, Izvestiia na bulgarskiia arkheologicheski institut, 8 (1934), 262—330.

[59] Krustiu Miiatev, *Arkhitekturata v srednovekovna Bulgariia* (Sofia, 1965), pp. 173—178 (Nesebŭr), and pp. 193—194 (Trŭnski manastir).

[60] Elka Bakalova, *Bachkovskata kostnitsa* (Sofia, 1977), esp. pp. 157—184.

less, frequent appearance of the cross-in-square church type should be noted.[61] Even more noteworthy is the appearance of the Constantinopolitan 'variation' on the theme of the cross--in-square, as seen in the churches of Pantokrator and St. John Aleiturgitos at Nesebŭr (Figs. 31 and 32).[62] The latter follows the 'canonical' Constantinopolitan plan more closely. It features a perfectly square naos with four centrally situated columns supporting the main dome and the arms of the cross. The naos is preceded by an oblong narthex, and extended eastward by an additional bay, corresponding to the spaces of the so-called 'tri-partite sanctuary.'

A recent hypothetical reconstruction of St. John Aleiturgitos has given the church four corner domes elevated on tall drums, in a manner comparable to Bogorodica Ljeviška or Gračanica.[63] This reconstruction is not convincing. It should be noted that five-domed churches, for whatever reason, were never adopted in Bulgaria unlike in Serbia.

It would appear that Bulgarian patrons and builders had a genuine aversion toward multiple domes in general, for other church types with multiple domes are also uncommon. One of the rare exceptions is the church of the Archangels at Trŭn Monastery, generally dated in the fourteenth century.[64] The church displays a dome above the narthex, and on axis with the main dome above the triconch naos.

The related phenomenon — churches with axial towers above their narthexes — is far more common in Bulgaria, probably owing to its long-established tradition in the Bulgarian context.[65] The best known examples are all in Nesebŭr — the churches of Pantokrator (Figs. 33 and 34), the Archangels and, possibly St. Paraskeve.[66] To these, we may add the hypothetical reconstruction of the exonarthex of the church of the Forty Martyrs at Tŭrnovo which has given rise to further speculations regarding the links between Serbian and Bulgarian architecture during that period.[67]

In the structural and constructional realm Bulgarian architecture, and especially the architecture of Nesebŭr displays close dependence on Byzantine architecture and on Constantinople, in particular.[68] Structural use of columns, for example, was more common in Bulgaria than was the case in Serbia, as may be gleaned from such examples as the Pantokrator and St. John Aleiturgitos at Nesebŭr, and SS. Peter and Paul at Tŭrnovo.[69]

The use of characteristically Constantinopolitan multifaceted dome drums is encountered several times in earlier Bulgarian architecture — at the Virgin Petrichka in Asenovgrad, at the church of the Archangels in Bachkovo Monastery, and at the church of St. Nicholas in Sapa-

[61] Notable examples are Kolusha, Zemen, and Iana; see Miiatev, *Arkhitekturata*, figs. 181, 183, and 188, respectively. It should be stressed, however, that the dating of all of these monuments is highly problematic.

[62] Rashenov, *Mesemvriiski tsurkvi*, pp. 59—78 (Pantokrator) and pp. 36—58 (St. John Aleiturgitos).

[63] Stefan Bojadžiev, *La tectonique de l'église St. Jean Aleitourgetos de Nesebar*, Byzantino-Bulgarica, 7 (1981), 351—357.

[64] Miiatev, *Arkhitekturata*, pp. 193—194, and figs. 221 and 223.

[65] The oldest example may be the church of the Virgin Petrichka at Assenovgrad (Stanimaka). The church is not dated, which has given rise to a considerable controversy in scholarship. For a summary of the main theories see Neli Chaneva-Dechevska, *Arkhitekturni osobenosti na tsurkvite sus stegnat krust ot perioda na razvitiia feodalizum v Bulgariia*, in St. Boiadzhiev, N. Chaneva-Dechevska, L. Zakharieva, *Izsledvaniia vurkhu arkhitekturata na bulgarskoto srednovekovie* (Sofia, 1982), esp. pp. 140—153.

[66] Rashenov, *Mesemvriiski tsurkvi*, pp. 59—78 2Pantokrator), pp. 79—88 (Archangels), and pp. (6—35 (Paraskeve).

[67] For the exonarthex of the Forty Martyrs at Tŭrnovo see Stefan Bojadžiev, *L'église des Quarante Martyrs à Tarnovo*, Études balkaniques, 3 (1971), 143—158. The question of links between Bulgarian and Serbian developments, particularly with regard to the use of belfries, was first discussed by Georges (Đurđe) Bošković, *Note sur les analogies entre l'architecture serbe et l'architecture bulgare au Moyen-Age. Le problème du clocher au-dessus du narthex dans l'architecture des Balkans*, Izvestiia na Bulgarskiia arkheologicheski institut, 10 (1936), 57—74, who proposed western sources for the development in the two countries. Most recently Vojislav Korać, *Mileševska spoljna priprata i njen odjek u arhitekturi Trnova*, Zbornik za likovne umetnosti, 19 (1983), 17—39, who disputes Boiadzhiev's reconstruction of the exonarthex of the Forty Martyrs at Turnovo.

[68] N. Brunov, *K voprosu ob arkhitekturnom stile epokhi Paleologov v Konstantinople*, Izvestiia na Bulgarskiia arkheologicheski institut, 5 (1928—29), 187—222.

[69] For the Pantokrator and St. John Aleiturgitos, see note 62, above. For SS. Peter and Paul at Turnovo, see Miiatev, *Arkhitekturata*, pp. 153—155, figs. 164—166.

reva Bania — but appears not to have recurred in the fourteenth century.[70] The equally characteristically Constantinopolitan, internally scalloped dome, appears in the church of Pantokrator at Nesebŭr (Figs. 33).[71]

The constructional technique featuring alternating bands of multiple courses of brick and stone was at home in fourteenth-century Bulgaria as it was in Constantinople. In Nesebŭr, in fact, *all* of the fourteenth-century churches utilize this technique (Figs. 34, 35 and 36).[72] Elsewhere, it is found in isolation, as on the facade of the exonarthex of the church of the Forty Martyrs at Turnovo.[73]

The use of semicircular niches for the external articulation of buildings first occurred in Bulgarian architecture of the tenth to the twelfth centuries, re-appearing, albeit in a restricted way — on the Pantokrator and St. John Aleiturgitos churches at Nesebŭr — in the course of the fourteenth century.[74] The niches on the Pantokrator church appear in the characteristically Constantinopolitan manner — on the main apse and as a pair flanking the main doorway on the west facade (Fig. 31). On the church of St. John they appear along the north facade (Figs. 32, 35 and 36).

Engaged half-columns recessed into the mass of a wall or a pier are virtually unknown in Bulgarian architecture. The motif appears in a curious manner only on the church of St. Stephen (the New Metropolis) at Nesebŭr.[75] Completely devoid of any techtonic role, the 'recessed half-columns' appear as small panels, three on each of the clearstory facades of the small basilica. A similar, 'out-of-context' use of the motif has been observed on the west facade of the Lascarid Palace at Nymphaeum (Nif).[76]

Decorative, pattern-filled tympana appear more regularly in the architecture of Nesebŭr, though not elsewhere. We find such tympana on the churches of St. Paraskeve, St. John Aleiturgitos (north and west facade) (Figs. 35 and 36), the Archangels, and St. Theodore.[77] Occasionally, the principal pattern (checkerboard, chevron, herring-bone, etc.) is studded with a central medalion in the form of a disk, a quatrefoil, or a sun-burst, as was also noted in the architecture of Serbia.

Finally, banded voussoirs were as much at home in the architecture of Nesebŭr as they were in fourteenth-century Constantinople or, for that matter, in the region of Skopje.[78] All churches in Nesebŭr, with the exception of the old Metropolis and St. Stephen, have them, attesting to the close links of this center to Constantinople.

* * *

The foregoing analysis of the architecture in Serbia and Bulgaria around the middle of the fourteenth century has revealed a strong influence of Constantinople. In part, as has been shown, this was due to the specific ideological motivations of rulers as Stefan Dušan, but in part this was a reflection of political and economic circumstances in Constantinople itself. As the territorially shrunken and militarily beleagured Byzantine empire was thrust into the turmoil of civil wars during the third and fourth decades of the century, architectural patro-

[70] Miiatev, *Arkhitekturata*, fig. 189 (Virgin Petrichka), fig. 200 (Archangels, Bachkovo Monastery), and fig. 217 (St. Nicholas, Sapareva Bania).

[71] Rashenov, *Mesemvriiski tsurkvi*, figs. 39, 40, 41, and 44; pl. XXX-2.

[72] Ibid., pls. VIII, IX (St. Paraskeve), pls. XVI, XVIII, XIX, XX (St. John Aleiturgitos), pl. XXVIII, XXIX, XXXI (Pantokrator), pls. XXXIX, XL, XLI (Archangels), pls. XLIV, XLV (St. Theodore). See also Reusche, *Polychromes Sichtmauerwerk*, pp. 119—130, passim.

[73] Miiatev, *Arkhitekturata*, figs. 159 and 160.

[74] The older examples include: the church of Patleina, Preslav, the church in the village of Vinitsa (near Preslav), and Church no. 2, at Cherven; see Miiatev, *Arkhitekturata*, figs. 120, 131, and 196, respectively.

[75] Rashenov, *Mesemvriiski tsurkvi*, pl. III, 1 and 2.

[76] Buchwald, *Laskarid Architecture*, p. 267, and fig. 22.

[77] Rashenov, *Mesemvriiski tsurkvi*, pls. VIII, IX (St. Paraskeve), pls. XVI-1, XIX (St. John Aleiturgitos), pls. XXXIX, XLI (Archangels), XLIV-1 and 2, XLV-1 (St. Theodore).

[78] See notes 53 and 54, above.

nage in the capital seems to have been brought to a virtual halt. Local building workshops, it would appear, moved to other centers where the demand for their skills and talents had grown. Between 1320 and 1340, Constantinople definitively ceased to be the major center of architectural production in the Byzantine world. Through the activities of the builders and workmen trained in Constantinople, it would seem, the impact of the capital was felt for a number of decades in other areas geographically or culturally related to Constantinople.

The process of dispersion of Constantinopolitan architecture can best be gauged in areas within the relative proximity of the capital, under the patronage of friend and foe alike. Thus, we find a Byzantine nobleman, one Alexius Apokaukos, implicated in a conspiracy against the aging Emperor Andronicus II, building his own church around 1325, in his stronghold at Selymbria (now Silivri), a town on the shore of the Sea of Marmara, some fifty miles west of Constantinople.[79] The church of St. John Prodromos has all the obvious characteristics of Constantinopolitan architecture which have been observed and discussed by others (Figs. 37 and 38).[80] The close relationship between this church and the churches of Nesebŭr, have likewise been recognized.[81] To these comparanda, I would like to add a comparison with Matejić (Fig. 4). The similarities between the two churches are particularly notable in aspects of their plans — their general overall proportions, their actual dimensions, their general disposition of the internal spatial divisions, as well as the presence of a tribelon separating the narthex from the nave.[82] Although the two churches differ in terms of their building technique and external articulation, they do share a number of common features — a large five-sided main apse, and niches cut into the thickness of the apse walls.

Looking in another direction — to the southwest of the Byzantine capital, we find that a flurry of building activity took place under the patronage of the main adversaries of Byzantium — the Ottoman Turks. Centered in their new capital, Bursa, wrested from the Byzantines in 1326, Ottoman patrons created an architecture which shows great stylistic affinities with architecture of Constantinople. A relatively large number of buildings from the second half of the fourteenth century in and around Bursa, suggests that these buildings may have been built by Byzantine builders, or by Turkish artisans trained in Byzantine building workshops.[83] An example of this phenomenon is the Hüdavendigar Camil at Bursa, built in 1363. Its open, two-storied arcaded portico recalls open exonarthexes of Palaeologan churches (Fig. 39).[84] Though the building itself differs fundamentally from Byzantine churches in plan and general spatial conception, its exterior articulation and detailing shows remarkable affinities with Constantinopolitan architecture. Most notable similarities are the banded wall building technique, banded voussoirs, and occasional use of patterning in large decorative tympana.

The appearance of such buildings, in my opinion, attests to the survival of an architectural style displaced from Constantinople on account of inopportune political and economic

[79] Semavi Eyice, *Alexis Apocauque et l'église Byzantine de Sélymbria (Silivri)*, Byzantion, 34 (1964), 77—104.

[80] Ibid., and Otto Feld, *Noch einmal Alexios Apokaukos und die Byzantinische Kirche von Selymbria (Silivri)*, Byzantion, 37 (1967), 56—65.

[81] Ibid., p. 62.

[82] The presence of the tribelon in the church at Selymbria was singled out as a rare feature in Palaeologan architecture by Feld, *Noch einmal*, p. 63. To the example cited by Feld, one could also add the Parekklesion of the Chora (Kariye Camii) in Constantinople.

[83] Especially noteworthy in this context are the following buildings: Hüdavendigar Camii (built ca. 1363), Orhan Camii (1335—1417), and Ulubat Issiz Han (1399), all at Bursa; Lala Şahin Türbesi (14th cent.) at Mustafa Kemalpaşa and Postinpuş Baba Zaviyesi (14th cent.) at Yenişehir. For these see Oktay Aslanapa, *Yüzyillar boyunca Türk Sanati (14. yüzyil)* (n.p., 1977), pp. 117 and 177 (Hüdavendigar Camii), pp. 20, 138, and 175 (Orhan Camii), pp. 10, and 174 (Ulubat Issiz Han), pp. 106, 170, and 185 (Lala Şahin Türbesi), and pp. 106 and 186 (Postinpuş Baba Zaviyesi). Considerable dicrepancies exist between dates given to the same buildings in different parts of this book. The dates used here are those which appear in the catalogue section of the book (pp. 173—198). See also Mehmet I. Tunay, *Masonry of Late Byzantine and Early Ottoman Periods*, Zograf, 12 (1981), 76—79. Robert Ousterhout is preparing a more thorough study of Late Byzantine architecture under Ottoman patronage.

[84] For Hüdavendigar Camii see note 83, above. For a Palaeologan two-storied open portico, see the exanarthex of St. Sophia at Ohrid; Krautheimer, *Early Christian*, fig. 392.

circmstancs. After ca. 1330, many of the protagonists of this architectural style must have found themselves working for the new patrons.[85] Although the buildings which they were building reflected the functional requirements of a different religion and of different cultural needs, the manner in which they were built speaks for itself.

Returning to the main theme of this article, we can do so with a better understanding of the reasons behind the widespread appearance of Constantinopolitan aspects in the architecture of the Byzantine sphere of influence around the middle of the fourteenth century. In conclusion, I must hasten to emphasize that it would be grossly misleading to assume that all of the architecture built at that time in the areas under consideration was effected by this wave of Constantinopolitan influence. On the contrary, in addition to the major developments already discussed, other currents reveal persistence of regional and local traditions, unaffected by the Constantinopolitan influx. Thus, the church of Zaum Monastery on Lake Ohrid, notwithstanding its cross-in-square, four-columned plan, was executed in a manner characteristic of an older architectural tradition in the region of Ohrid, with its unmistakable links to Epirus (Figs. 3 and 40).[86] Neither the general treatment of the overall building form, nor its details conform to the Constantinopolitan standards. We find similar developments in and around such centers as Priština and Prizren, which witnessed building booms under the patronage of King Milutin, during the first two decades of the fourteenth century.[87]

In contrast to these, the architectural development around Skopje, bespeaks its own idiosyncracies, notwithstanding the observed links with the architecture of Constantinople. The remarkable structural logic, displayed by this group of buildings has been discussed elsewhere.[88] The rigor in the placement of this exterior pilasters of such churches as Markov Manastir and Matejić, differs fundamentally from the contemporary Byzantine practice in general, and from the Constantinopolitan practice, in particular. Its source appears to have been the architecture of Pomorje, Serbia's coastal region on the Adriatic. The direct impact of western influence in Serbia is felt most directly, of course, in such a monument as Dečani, but that constitutes a separate problem which is being addressed by other authors in this volume.

Among these diverse trends, the dominant one was that which flourished in and around Skopje. Spurred by the ambitions of Emperor Stefan Dušan and his noblemen, by the seventies of the fourteenth century this development yielded a new architectural style in northern Serbia known in scholarship as the "Morava School."[89] This architectural style, though native to Serbia, was also dependent on Byzantine Constantinopolitan architectural development, as the church of St. Stephen, better known as Lazarica at Kruševac, built in 1377—78, clearly illustrates (Fig. 41 and 42).[90] The exterior views of this church recapitulate the list of those structural, constructional and decorative features which we have identified as being the hallmarks of the

[85] For the documented instances of such phenomena see Tunay, *Masonry*, p. 77.

[86] For Zaum see note 16, above. On the links between the architecture of Ohrid and Epirus see Horst Hallensleben, *Die architekturgeschichtliche Stellung der Kirche Sv. Bogorodica Peribleptos (Sv. Kliment)* in *Ohrid*, Zbornik. Arheološki muzej na Makedonija, 6—7 (1975), 297—316.

[87] Slobodan Ćurčić, *Two Examples of Local Building Workshops in Fourteenth-Century Serbia*, Zograf, 7 (1977), 45—51.

[88] Slobodan Ćurčić, *Articulation of Church Facades during the First Half of the Fourteenth Century. A Study in the Relationship of Byzantine and Serbian Architecture*, Vizantijska umetnost početkom XIV veka, S. Petković, ed. (Beograd, 1978), pp. 17—27.

[89] The origins of the "Morava School" styel have been the subject of considerable interest and controversy in recent years. The relevant articles are: Vojislav J. Đurić, *Nastanak graditeljskog stila Moravske škole: fasade, sistem dekoracije, plastika*, Zbornik za likovne umetnosti, 1 (1965), 35—65; Đurđe Bošković, *O slikanoj dekoraciji na fasadama Pećke patrijaršije*, Starinar, n.s. 18 (1968), 91—102; Vojislav Korać, *Les origines de l'architecture de l'école de la Morava*, in Moravska škola i njeno doba, V. J. Đurić, ed. (Belgrade, 1972), pp. 157—168; Branislav Vulović, *Učešće Hilandara i srpske tradicije u formiranju moravskog stila*, in Moravska škola i njeno doba, pp. 169—180; Đurđe Bošković, *O nekim problemima vezanim za istraživanja Hilandara, sa posebnim osvrtom na odnos između eksonarteksa Hilandarske crkve i spomenika Moravske škole*, Starinar, n.s. 28—29 (1977—78), 69—77.

[90] Branislav Vulović, *Lazarica. Crkva sv. Stefana u Kruševcu*, Starinar, n.s. 30 (1979), 31—42.

'Constantinopolitan style' around the middle of the fourteenth century. Here, we find the alternating bands of brick and stone courses, slender semicircular niches on the west facade, recessed semicylindrical colonnettes (Figs. 26 and 43), pattern- filled tympana, decorative roundels set within some of the pattern-filled tympana, and banded voussoirs. This style of architecture has its distant, but unmistakable roots in the architecture of Constantinople. The foregoing analysis has enabled us to bring into focus the presence of this unrecognized, highly mannered, decorative style of architecture in Constantinople, at the very moment of its final dispersal through the Balkans and into Asia Minor around the middle of the fourteenth century.

АРХИТЕКТУРА ВИЗАНТИЈСКЕ УТИЦАЈНЕ СФЕРЕ ПОЛОВИНОМ XIV ВЕКА

СЛОБОДАН ЋУРЧИЋ

Средином XIV века, за разлику од саме Византије, у земљама под њеним утицајем — нарочито у Србији, а донекле и у Бугарској — подигнут је прилично велики број споменика. Ови споменици омогућују, између осталог, и детаљније посматрање развоја саме византијске архитектуре. У Србији, споменици о којима је реч, настали под директним ктиторством цара Душана и његовог племства, указују да је византијски утицај средином XIV века зрачио из Цариграда, за разлику од првих деценија истог века када је тај процес текао преко Солуна и Епира.

Анализа материјала следи четири критеријума:

1) Храмовно посвећивање
   а. Арханђели (Манастир св. Арханђела, Лесново, Прилеп, Штип)
      Царски маузолеј посвећен Арханђелима; маузолеј Комнина у Цариграду посвећен арханђелу Михаилу.
   б. Пантократор (Дечани)
2) Планирање и просторно обликовање
   а. Учесталост шеме уписаног крста (Бања, Марков манастир, Љуботен)
   б. Груписање цркава у јединствене комплексе (Пећ)
   в. Петокуполни маузолеји (Арханђели, Матејич (?))
   г. Једнокуполни нартекс (Бања, Хиландар, Лесново)
   д. Аксијално постављени звоници (Грачаница, Пећ, Сопоћани)
3) Структурни и конструктивни аспекти
   а. Употреба стубова уместо стубаца (Љуботен, Марков манастир)
   б. Наизменично слагање неколико редова камена и опеке (Хиландар, Матејич, Св. Никола Шишевски)
4) Формални и декоративни аспекти
   а. Вишестрани тамбури купола (Арханђели, Матејич)
   б. Унутрашњи кришкаст третман куполе и тамбура (Арханђели)
   в. Шарање поља широких архиволти (Хиландар, Св. Никола Шишевски)
   г. Увучени полустубићи (Марков манастир, Арханђели — Штип).

Сличне појаве могу се приметити и у Бугарској — Несебар. Као пример узета је црква Пантократора.

Сем појава изразито цариградског порекла, примећује се да неке регионалне и локалне радионице настављају засноване традиције (Охрид). У централном делу Србије настављају се контакти с Поморјем (Дечани), док се неки аспекти архитектуре Скопске Црне горе (нпр. рационално постављање лезена екстеријера у односу на структурни склоп грађевине) могу приписати западним утицајима. Архитектонска синтеза, која се одвија у Србији средином XIV века, води до тзв. „Моравске школе" у којој треба видети не само завршну фазу српске, већ и цариградско-византијске архитектуре.

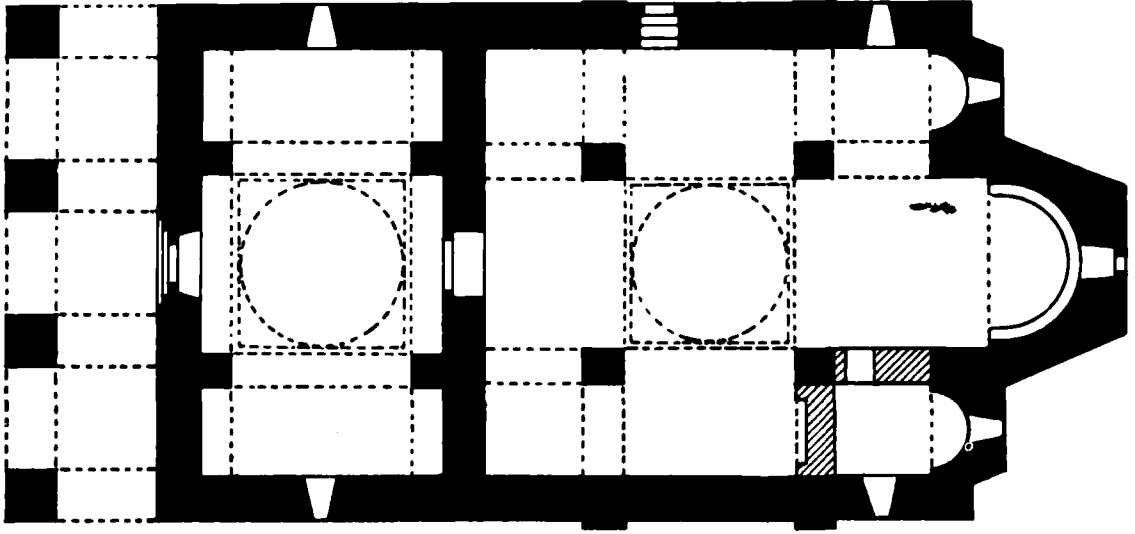
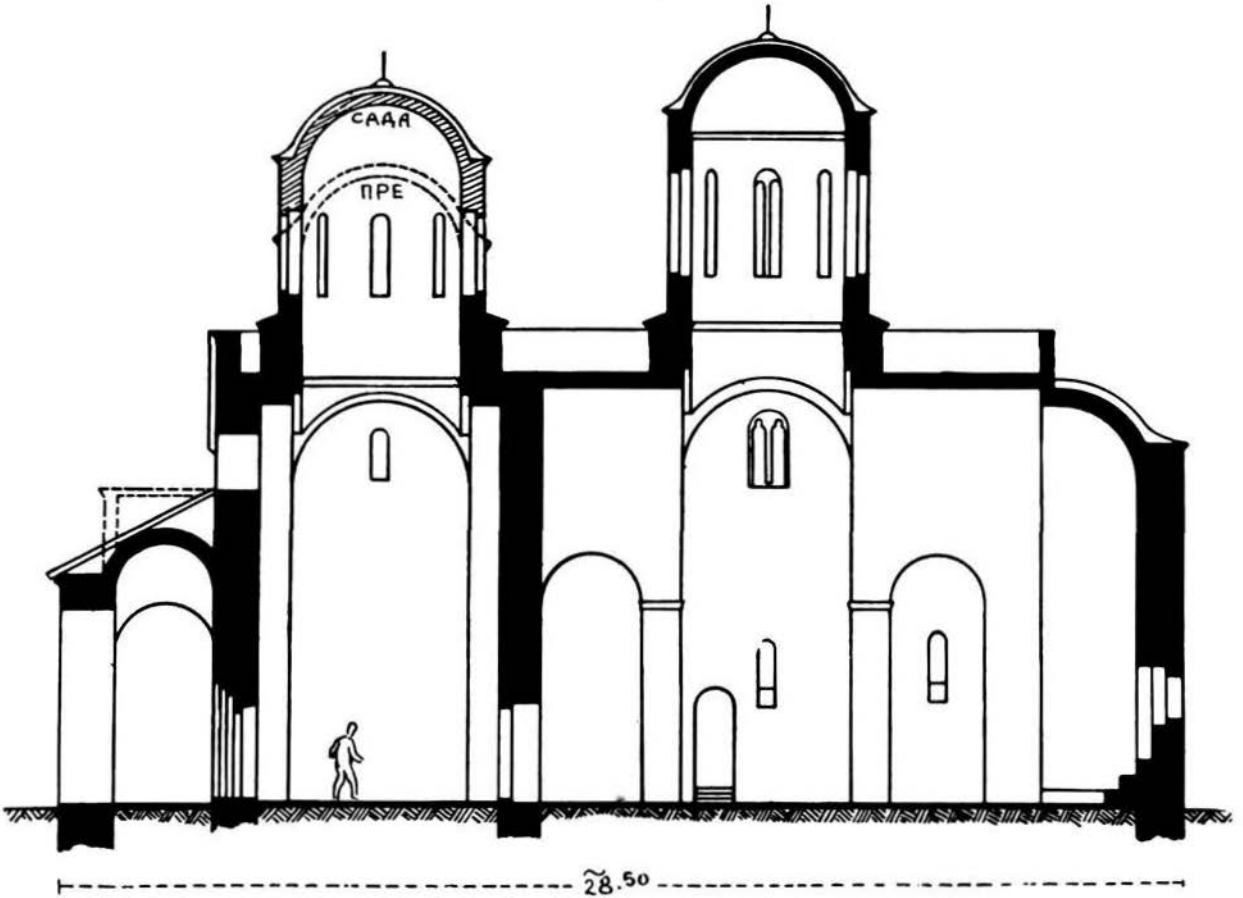


Fig. 1. Banja. Longitudinal Section and Plan (after Deroko)


САДА
ПРЕ
28.50

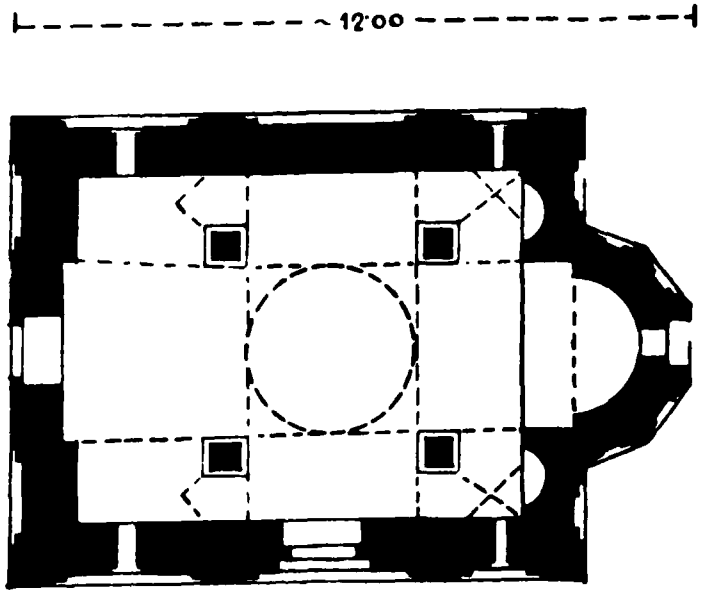
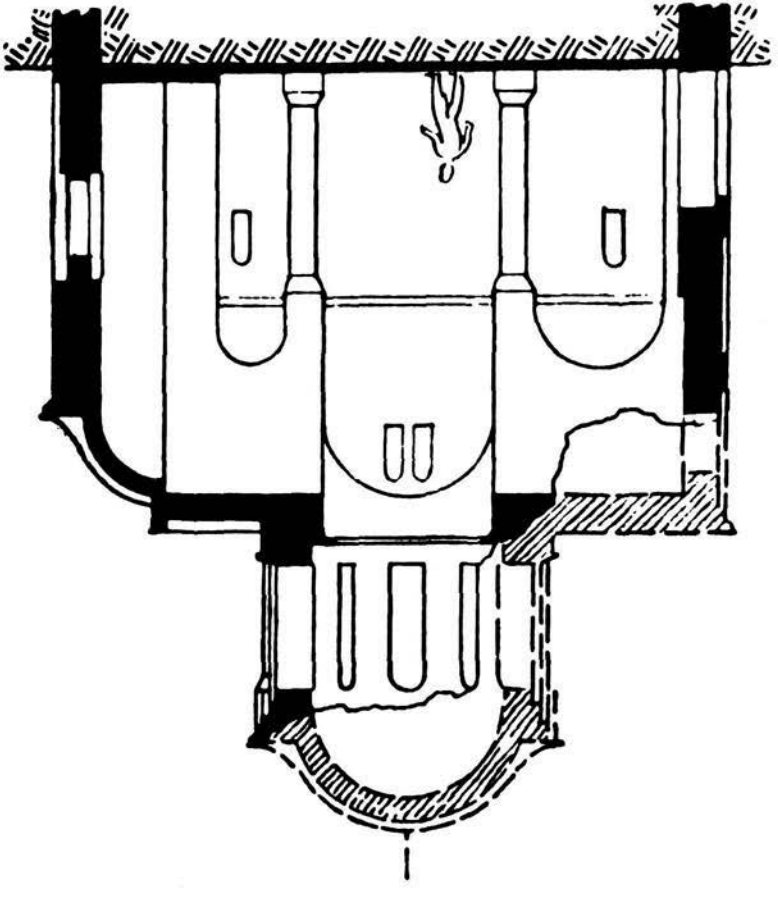


Fig. 2. Ljuboten. Longitudinal Section and Plan (after Deroko)



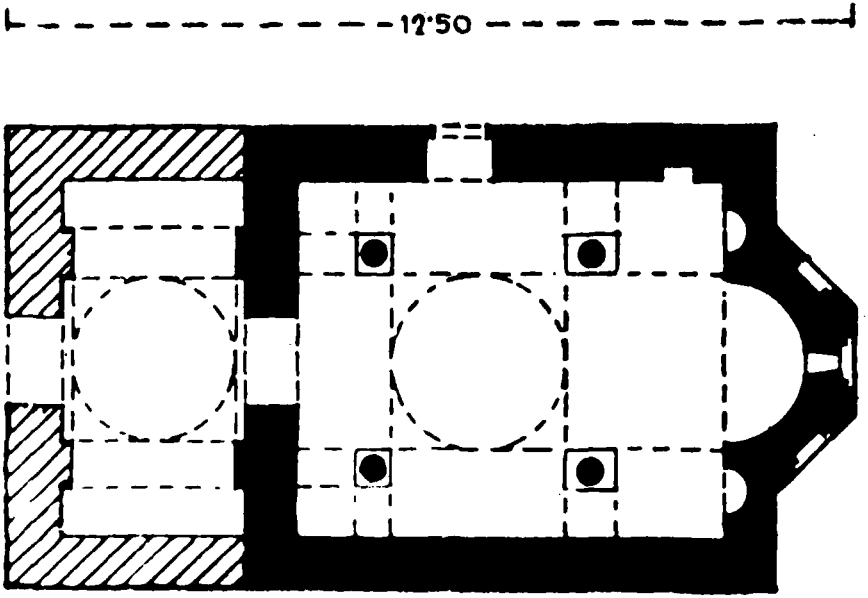
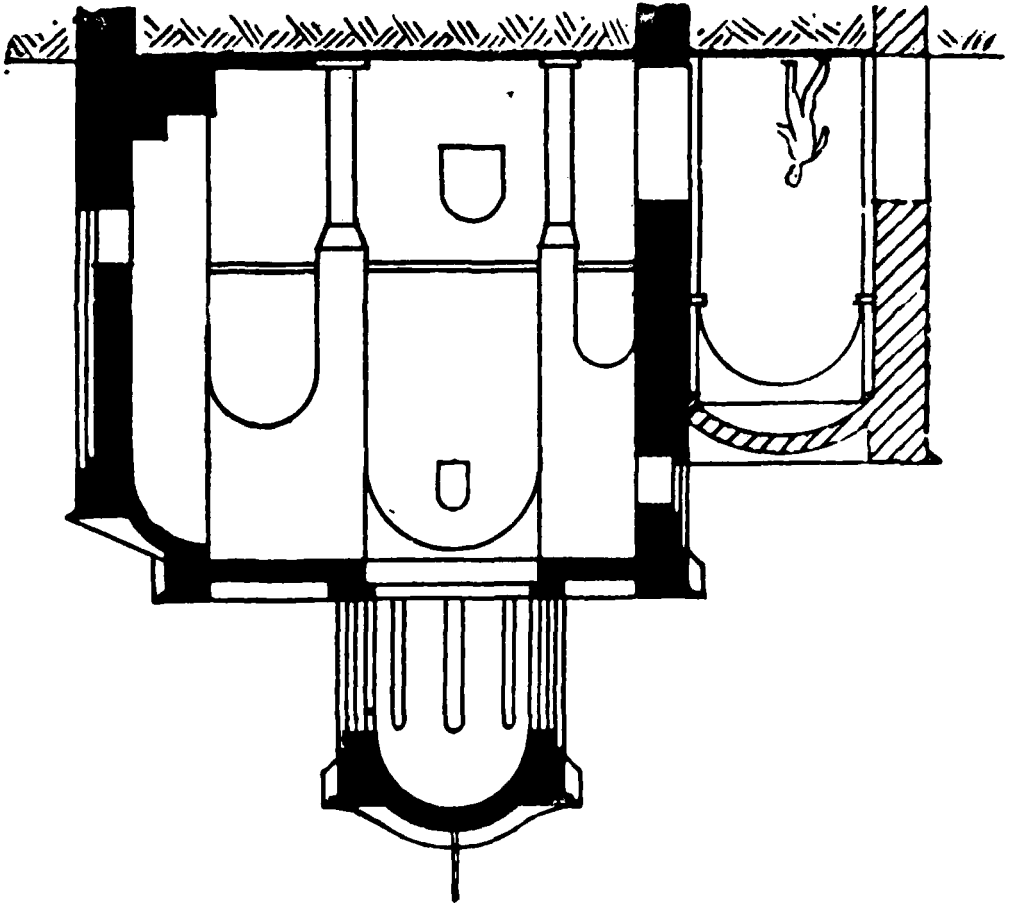


Fig. 3. Zaum. Longitudinal Section and Plan (after Deroko)



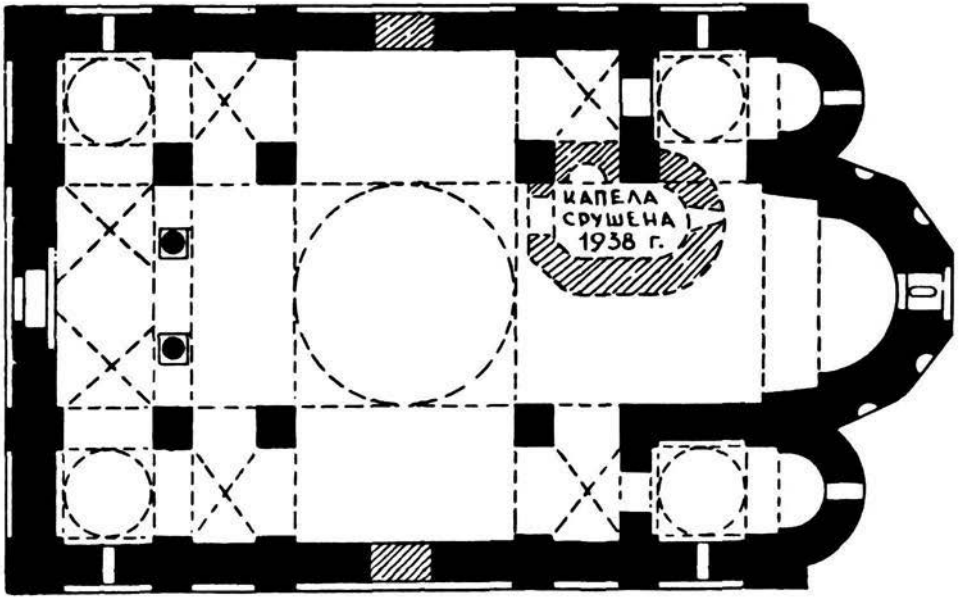
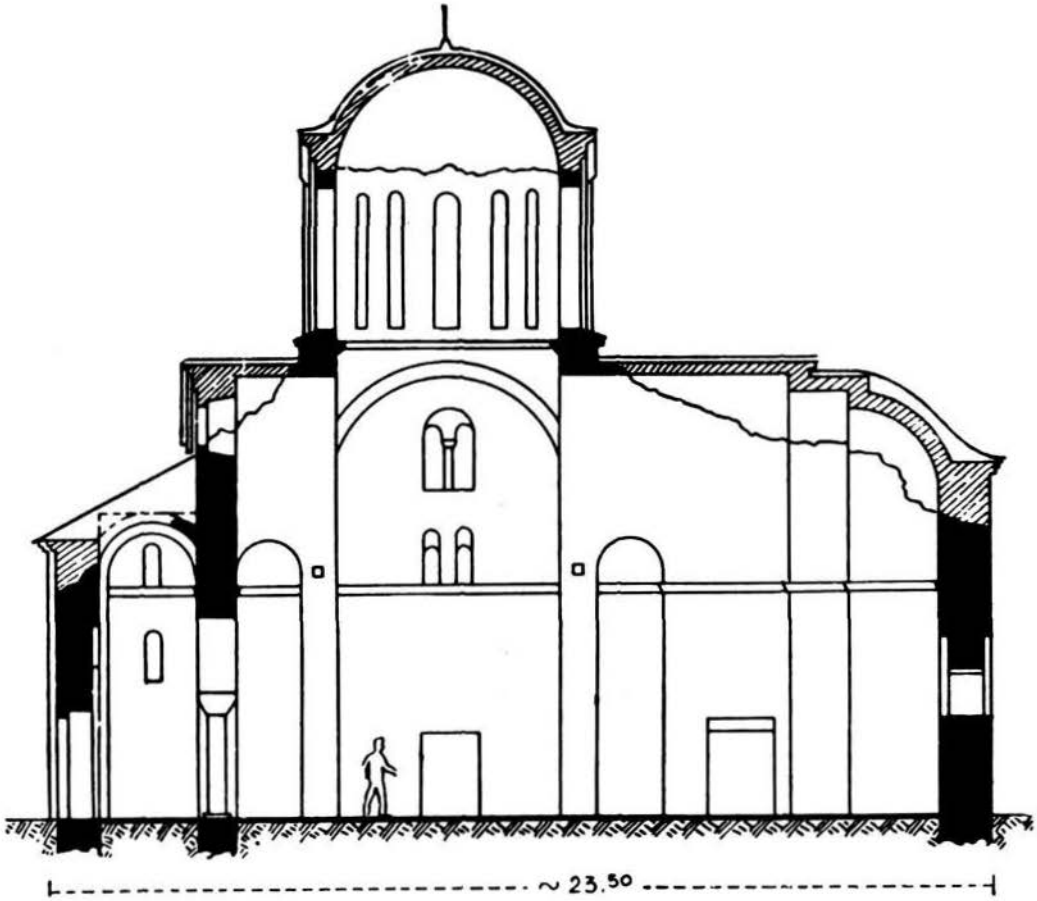


Fig. 4. Matejić. Longitudinal Section and Plan (after Deroko)


~ 23.50

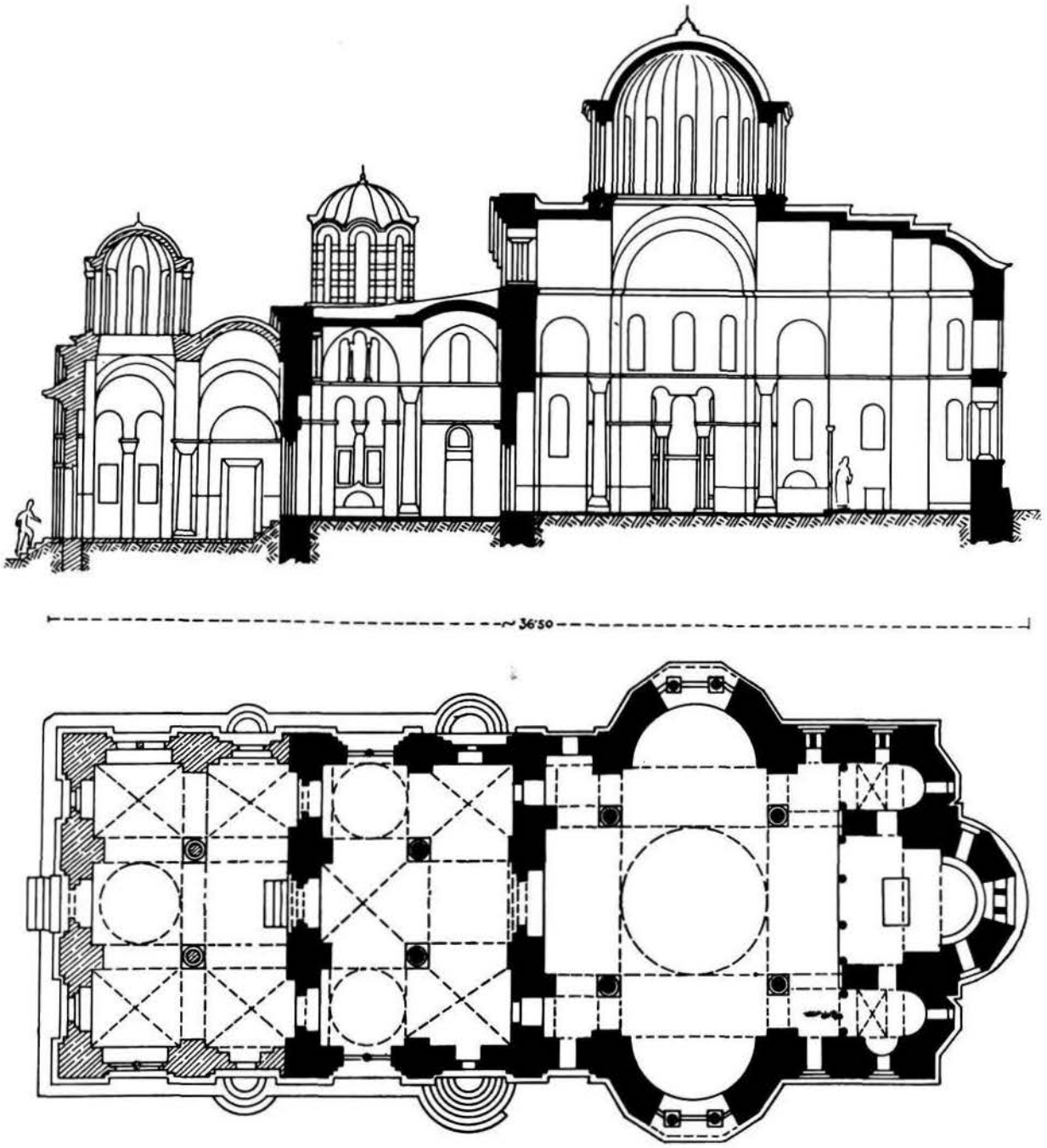


Fig. 5. Hilandar, Main Church. Longitudinal Section and Plan (after Deroko)

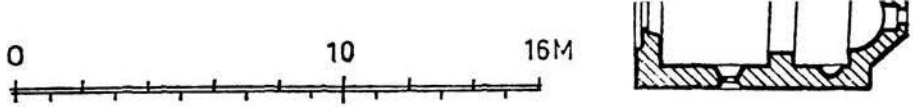
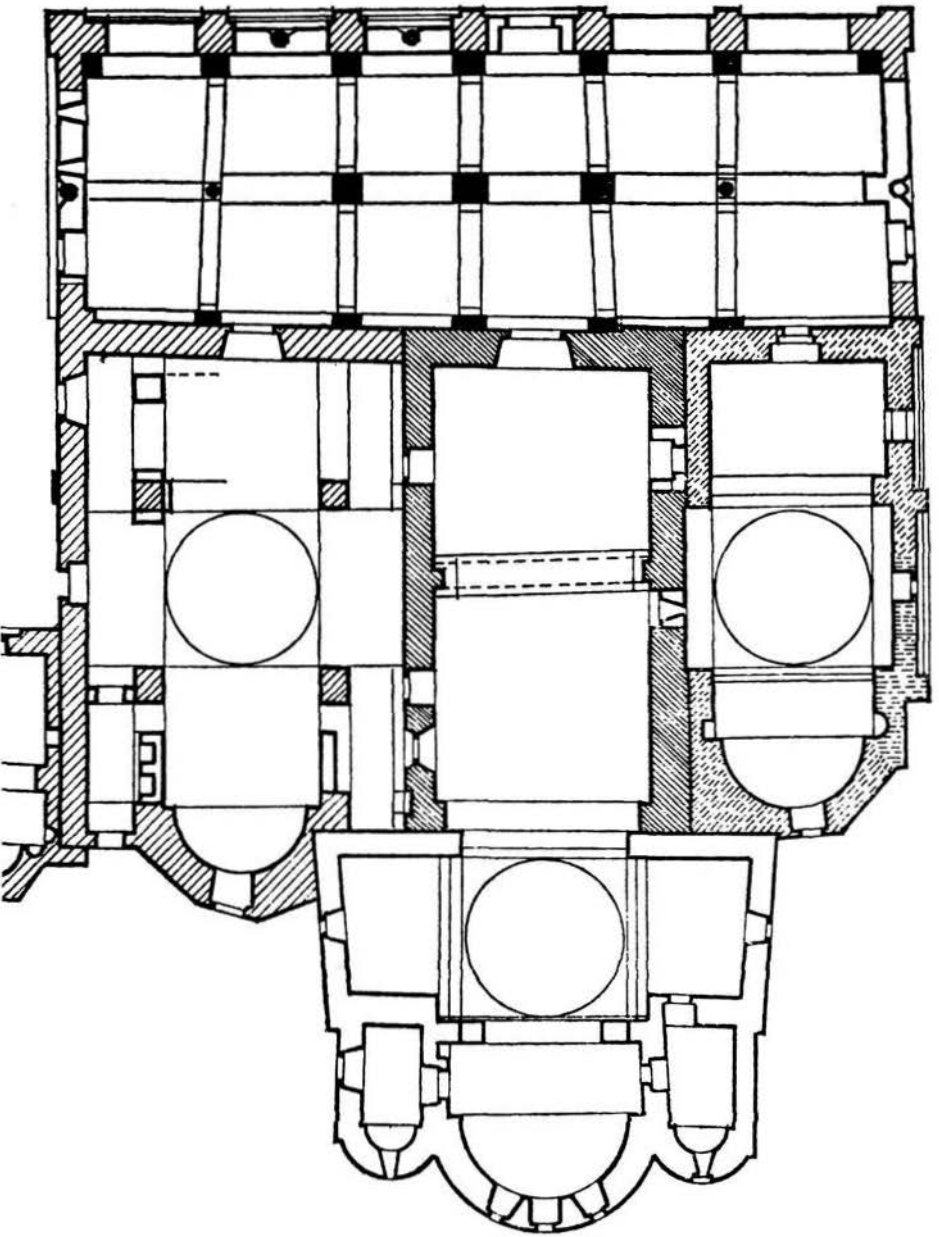


Fig. 6. Peć, Patriarchate, Complex of Churches. Plan (after Radojčić)



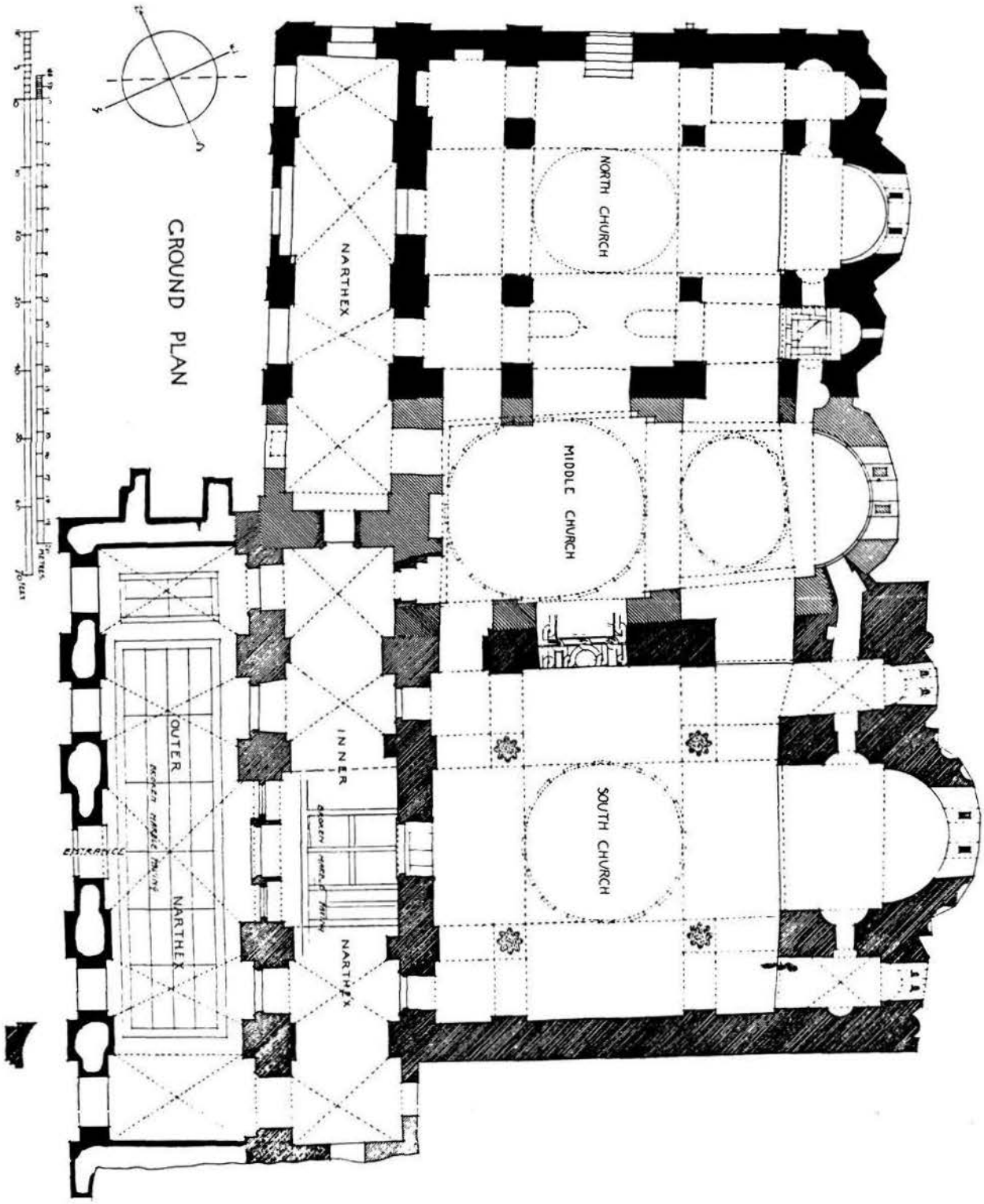


Fig. 7. Constantinople, Pantokrator Monastery, Complex of Churches. Plan (after van Millingen)

Fig. 8. Matejić. From North-West (photo: author)

Fig. 9. Matejić. From West (photo: author)

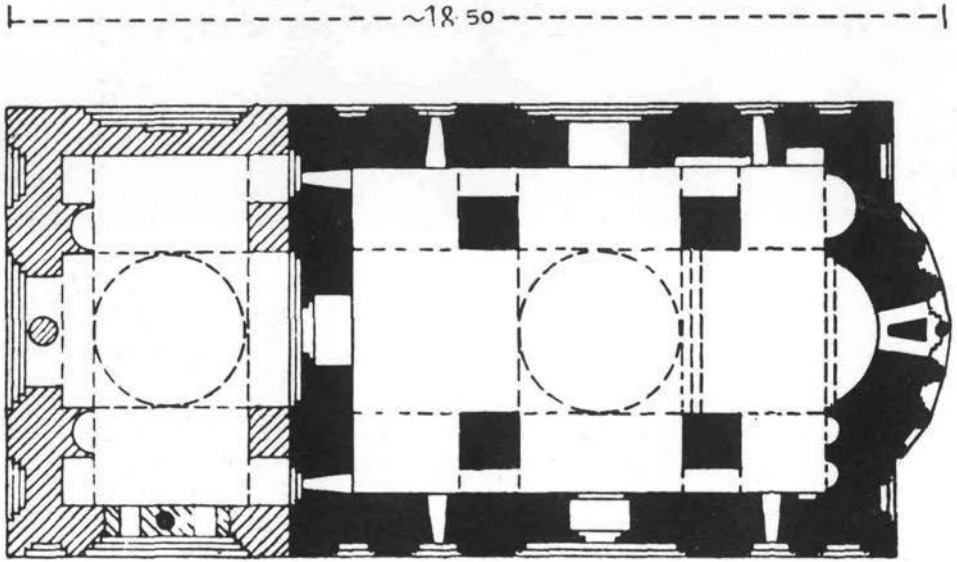
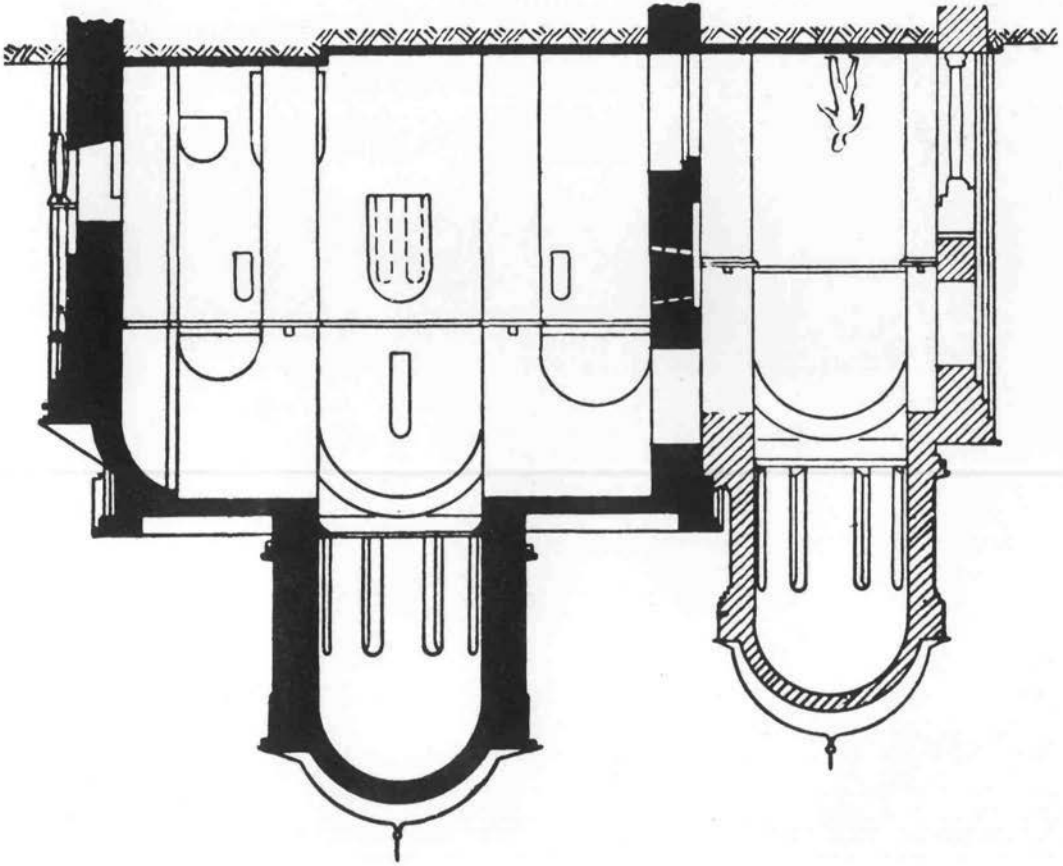


Fig. 10. Lesnovo. Longitudinal Section and Plan (after Deroko)



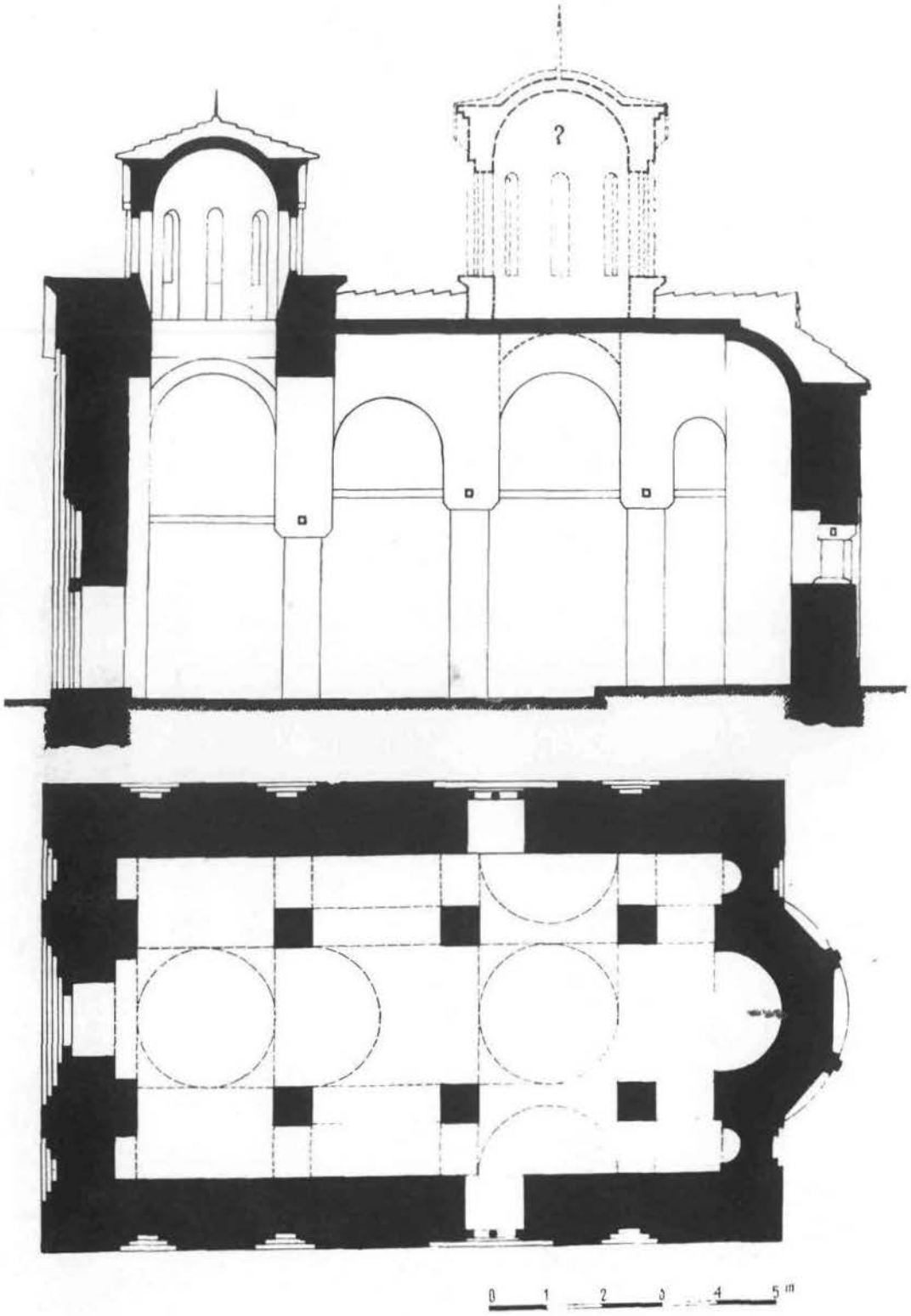


Fig. 11. Psača. Longitudinal Section and Plan (after Tomovski)

Fig. 12. Hilandar, Main Church, Exonarthex. From North-West (photo: author)

Fig. 13. Žiča, Chapel of SS. Peter and Paul (orig. SS. Theodore). From North-West (photo: author)

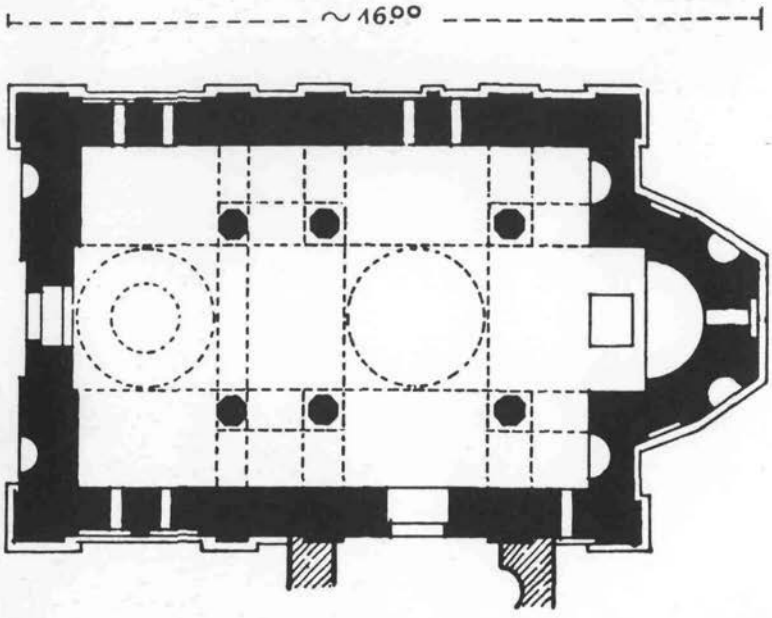


Fig. 14. Markov Manastir. Longitudinal Section and Plan (after Deroko)

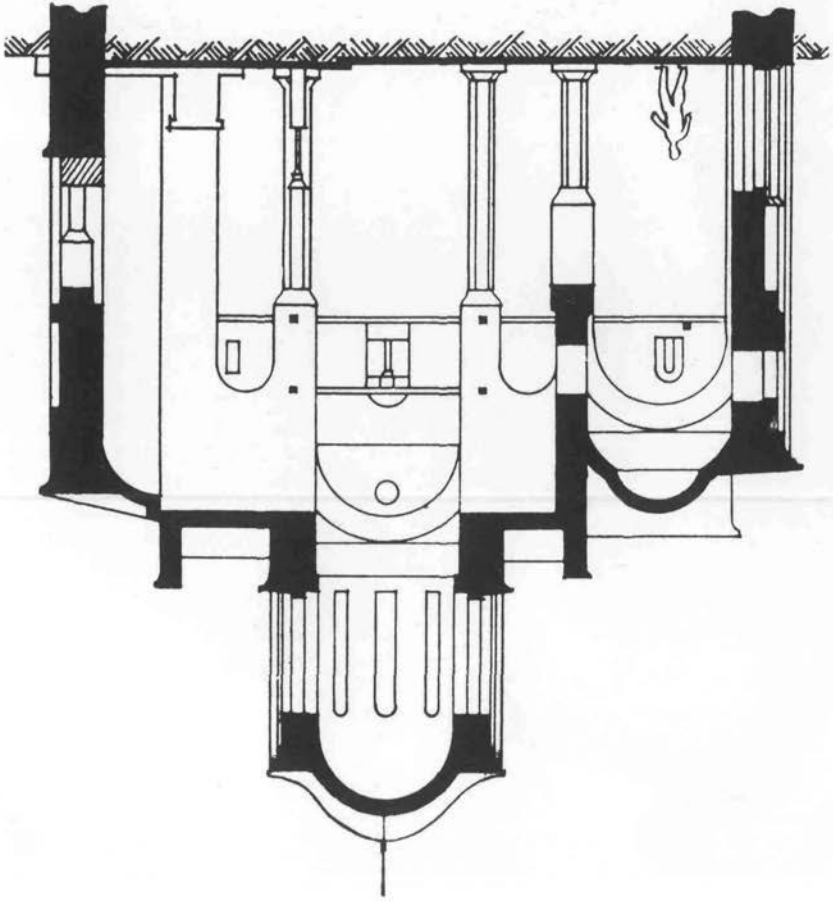


Fig. 15. Markov Manastir. From North (photo: author)

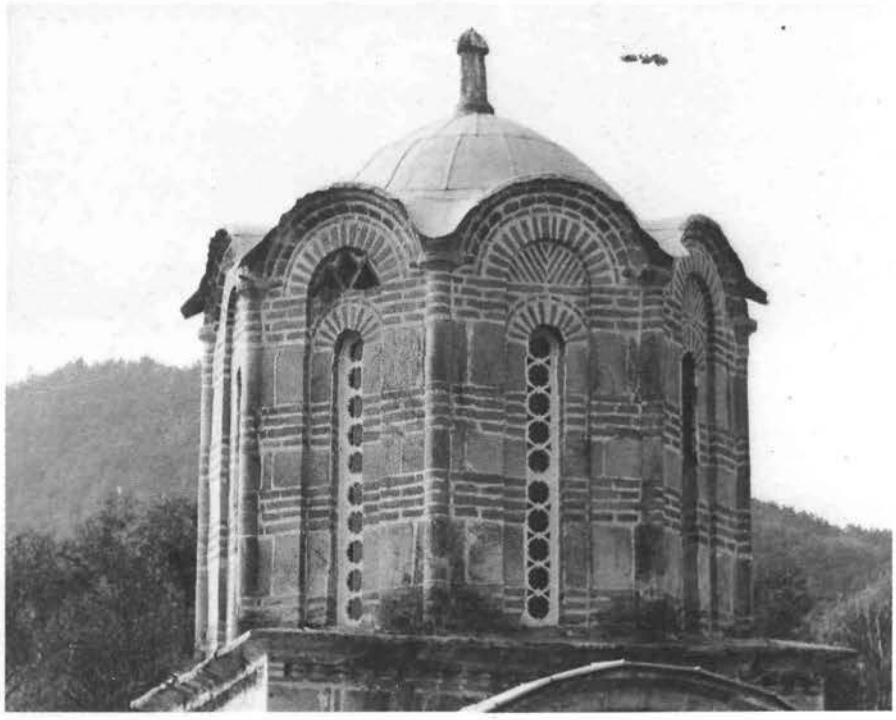


Fig. 16. Markov Manastir. Dome, from North (photo: author)

Fig. 17. Sv. Nikola Šiševski. From West (photo: author)

Fig. 18. Sv. Nikola Šiševski. Dome, from North-West (photo: author)

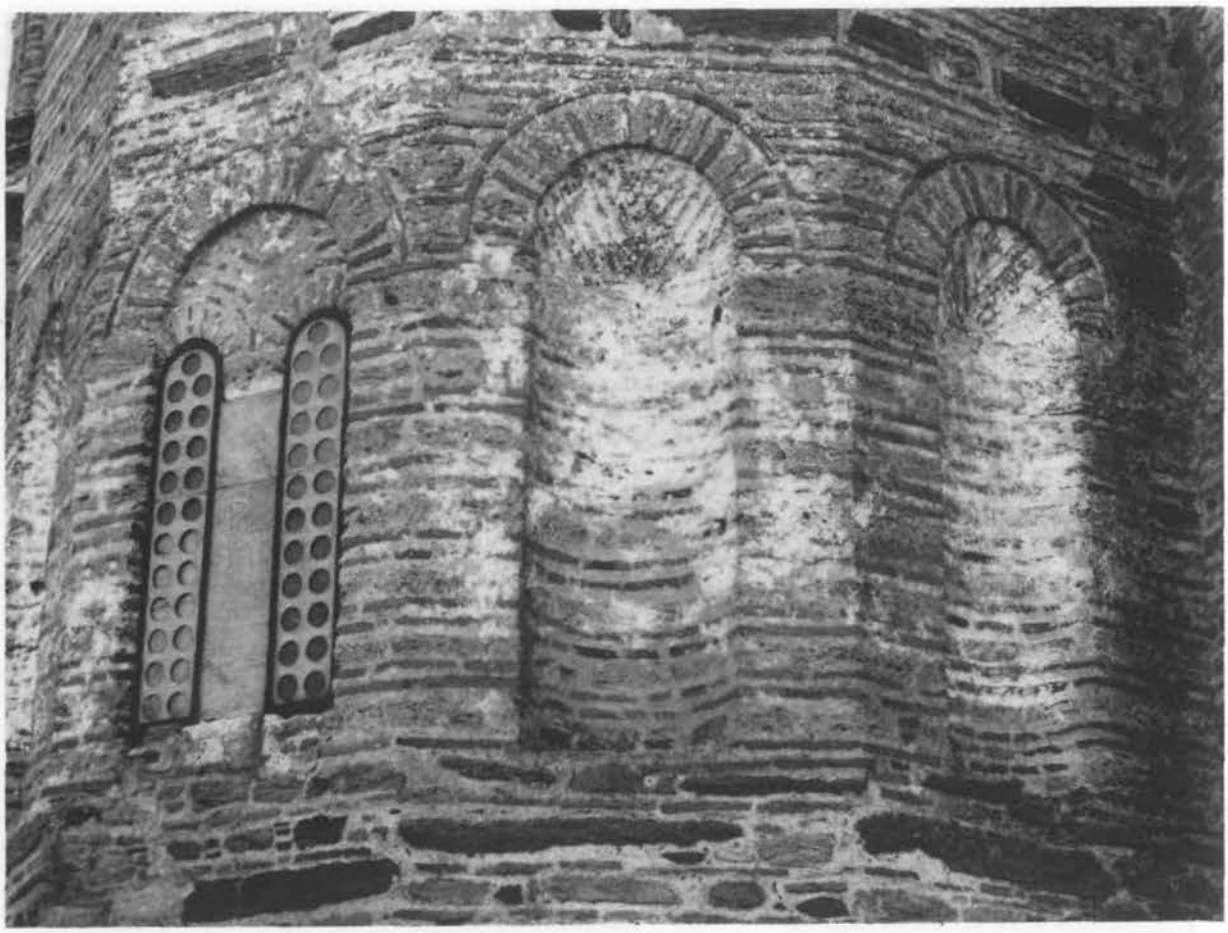
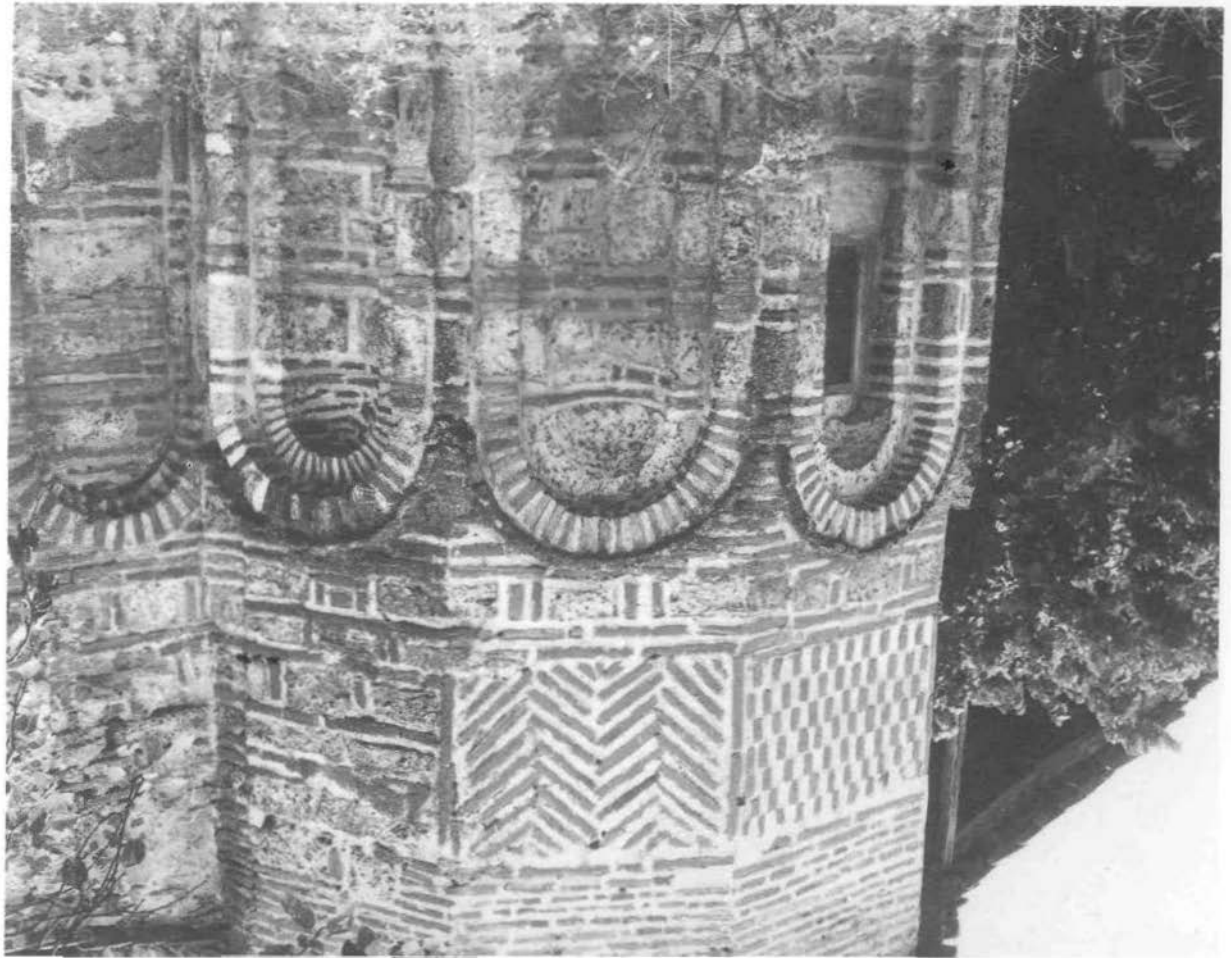


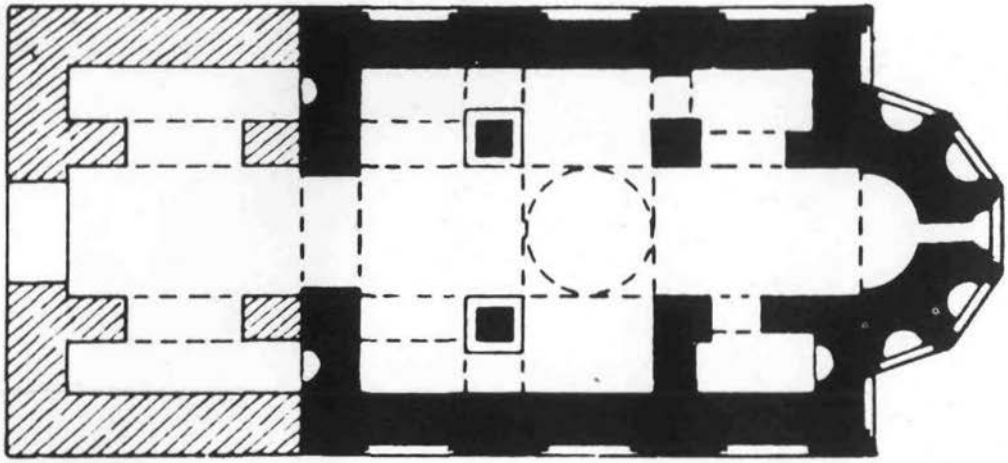
Fig. 19. Matejić. Main Apse (photo: author)

→

Fig. 20. Kučevište, Sv. Spas (orig. Virgin). Plan (after Deroko)

Fig. 21. Kučevište, Sv. Spas (orig. Virgin). Main Apse (photo: author)





0 10m

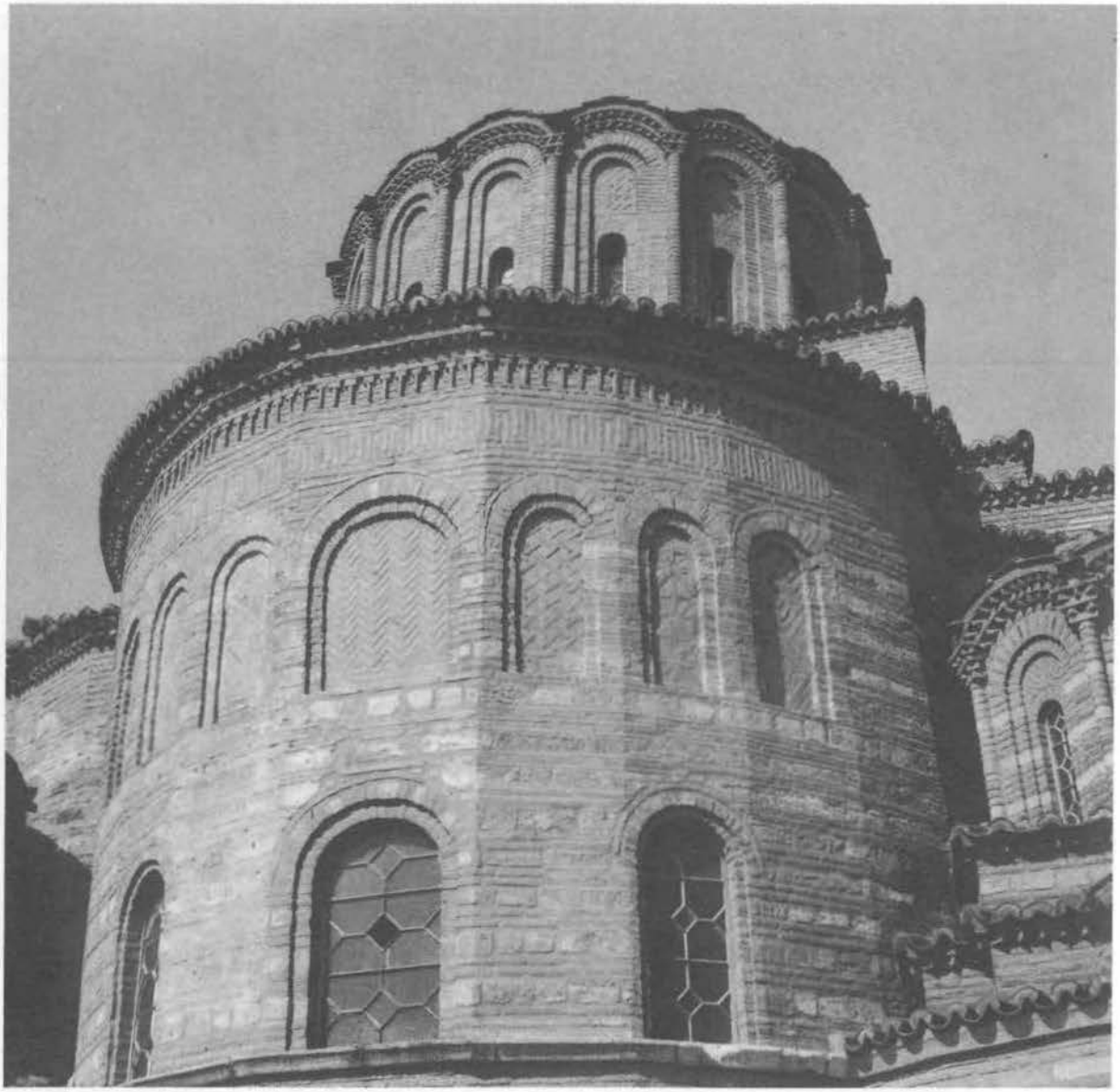


Fig. 22. Thessaloniki, Prophitis Elias. South Apse (photo: author)

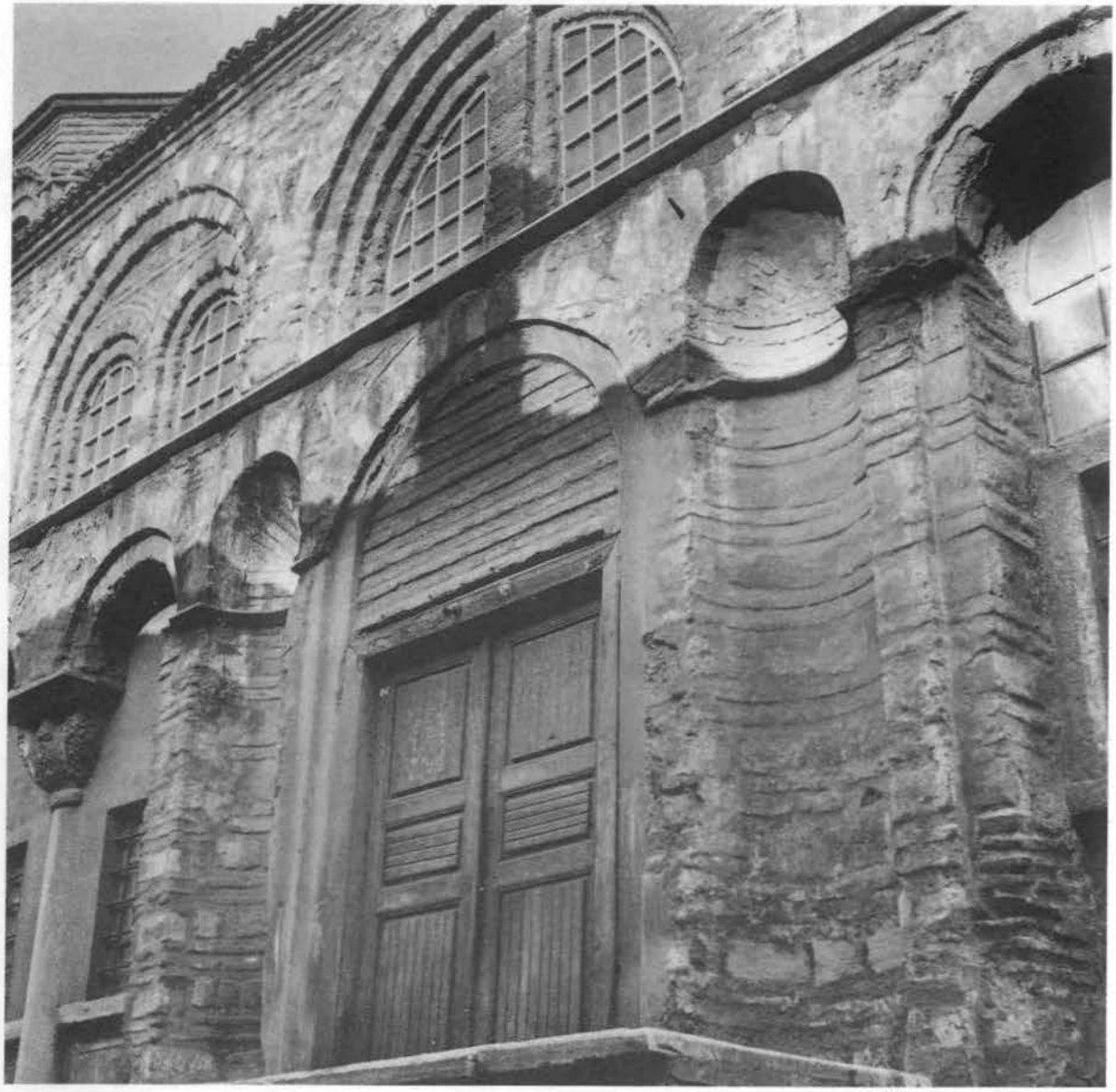
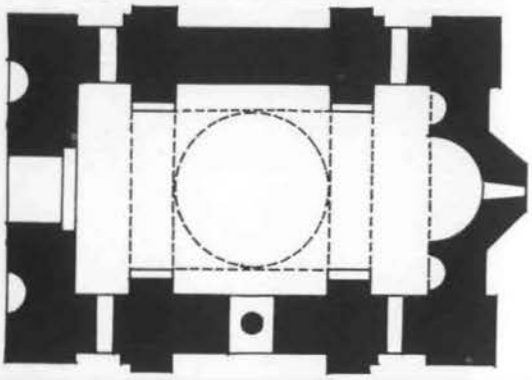


Fig. 23. Constantinople, Kilise Camii. West Façade, Main Portal (photo: author)

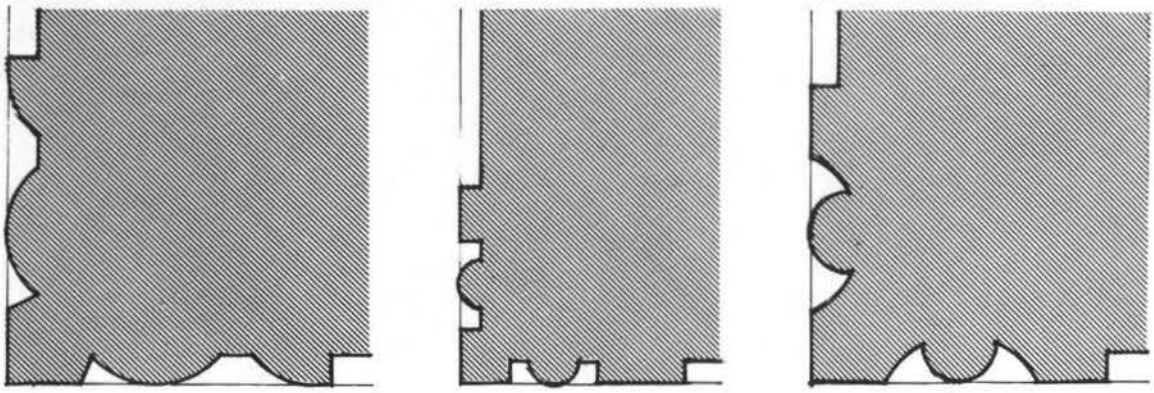
Fig. 24. Devič. Plan (author; redrawn from Mesesnel)



0 5 m

Fig. 25. Markov Manastir. West Façade. Niche (photo: author)

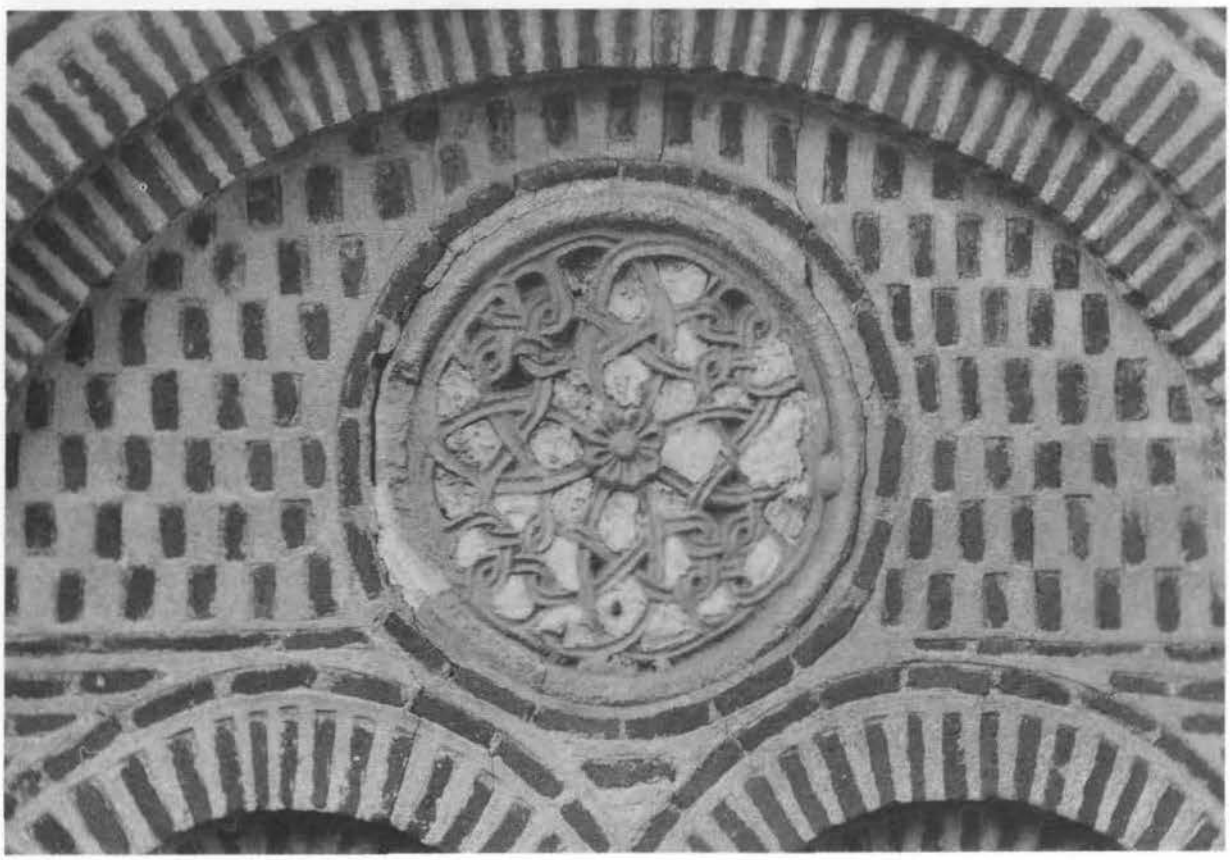
Fig. 26. Corner Articulation. A) Markov Manastir, B) Štip, Archangels, C) Lazarica (author: redrawn from Vulović)



A B C

0 50 cm

Fig. 27. Markov Manastir. South Façade, Western Bay (photo: author)



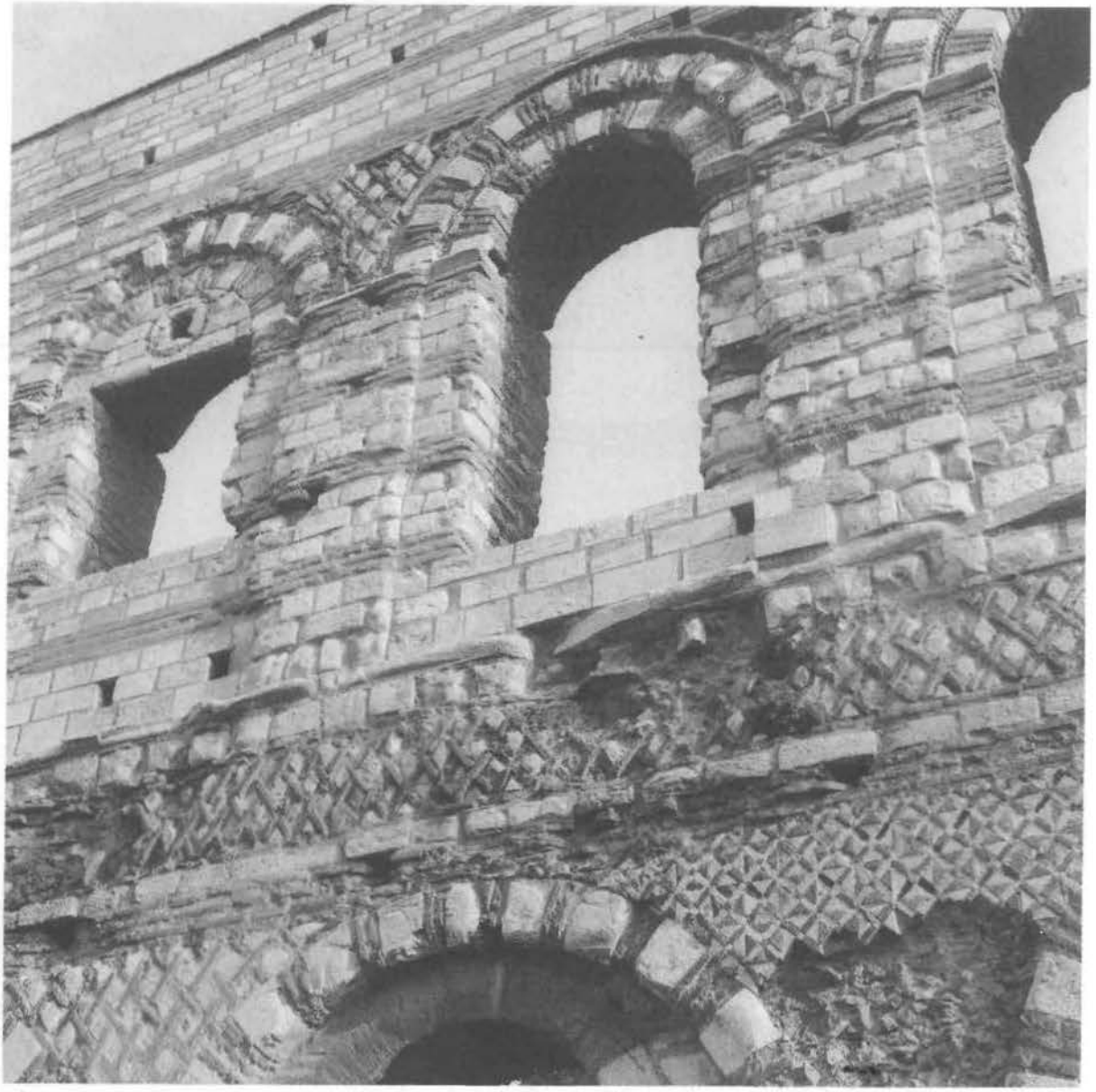


Fig. 30. Constantinople, Tekfur Saray. North Façade, Detail (photo: author)

←

Fig. 28. Sv. Nikola Šiševski. South Façade, Tympanum (photo: author)

Fig. 29. Hilandar, Main Church, Exonarthex. South Façade, Tympanum (photo: author)

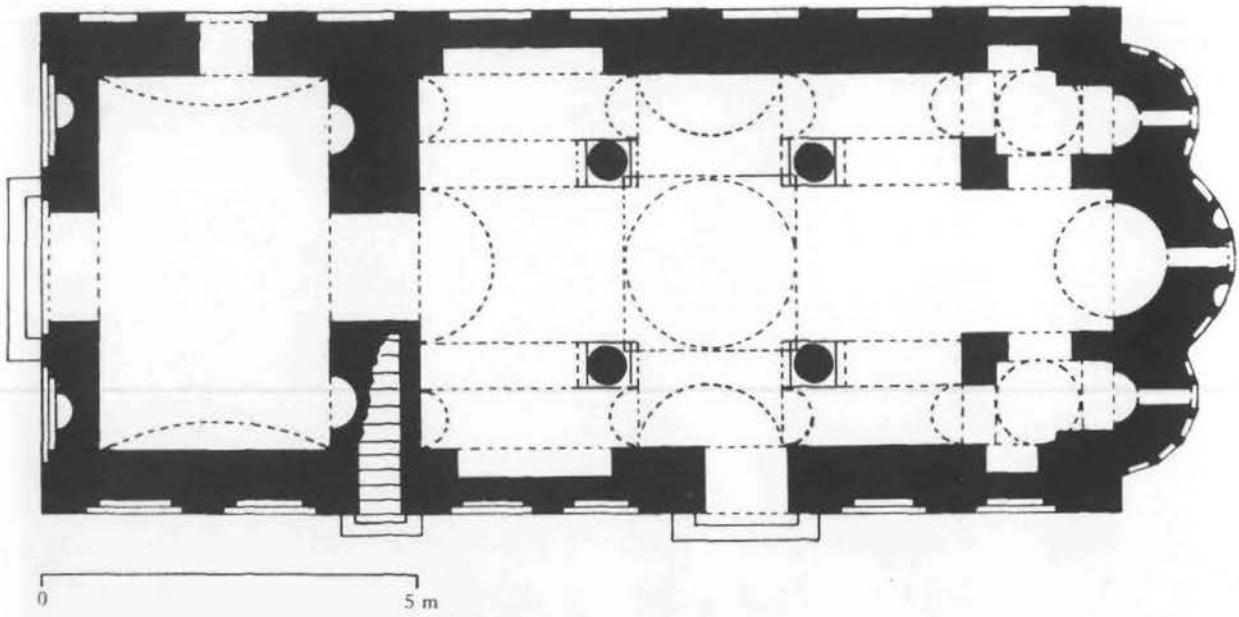


Fig. 31. Nesebŭr, Pantokrator. Plan (after Tschilingirov)

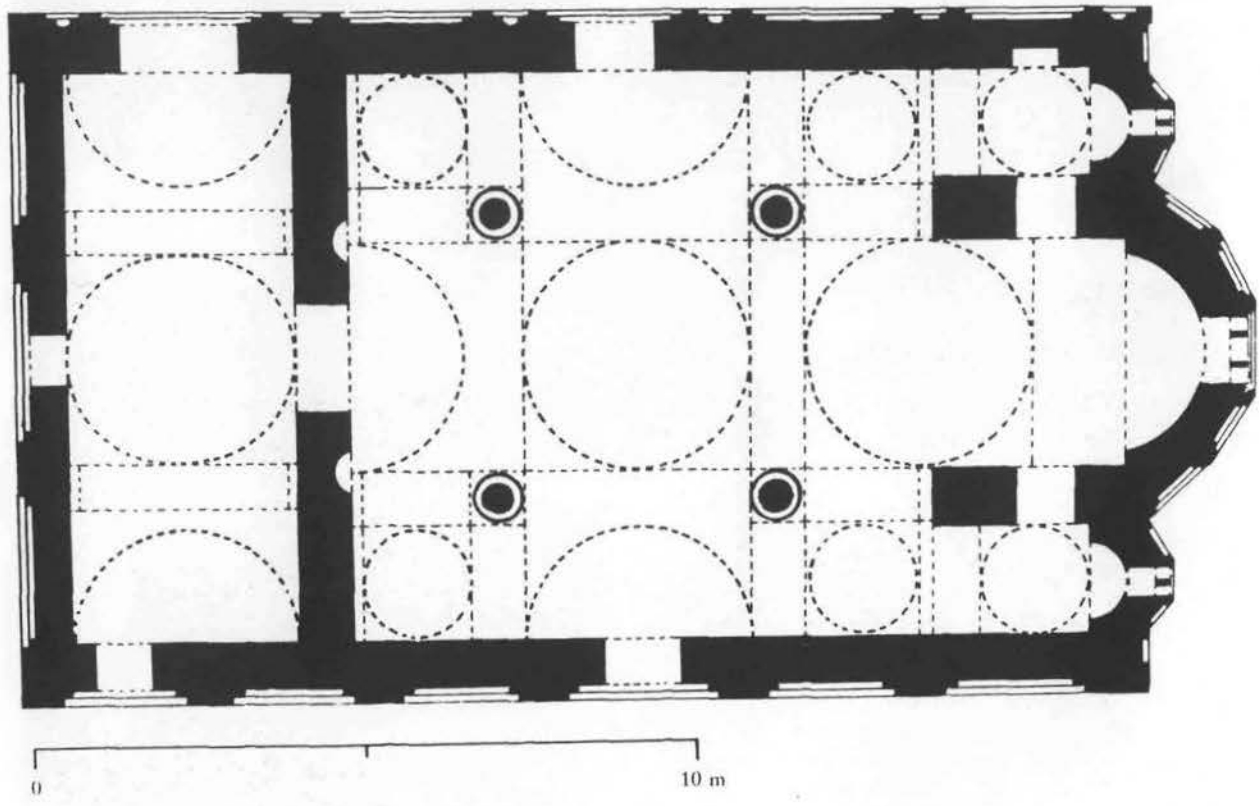


Fig. 32. Nesebŭr, St. John Aleiturgitos. Plan (after Tschilingirov)

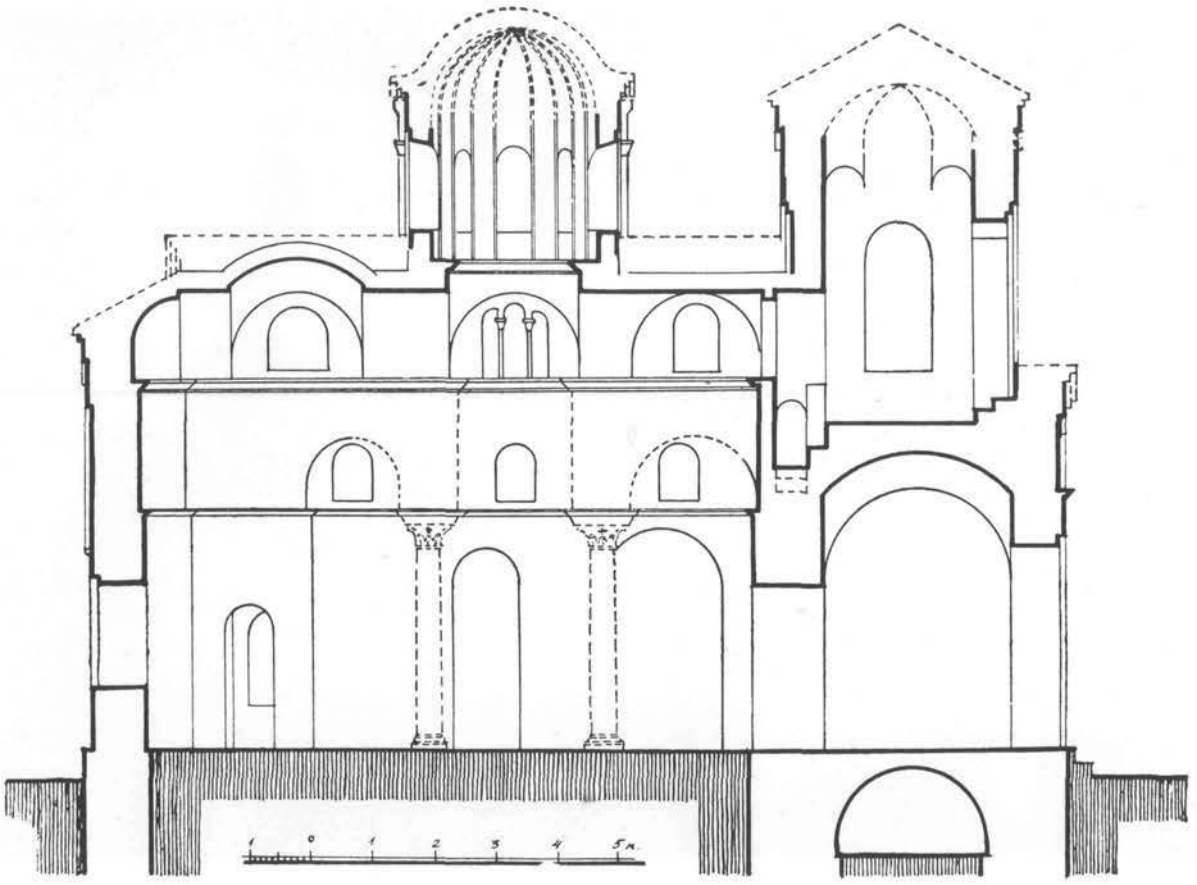


Fig. 33. Nesebŭr, Pantokrator. Longitudinal Section (after Rashenov)

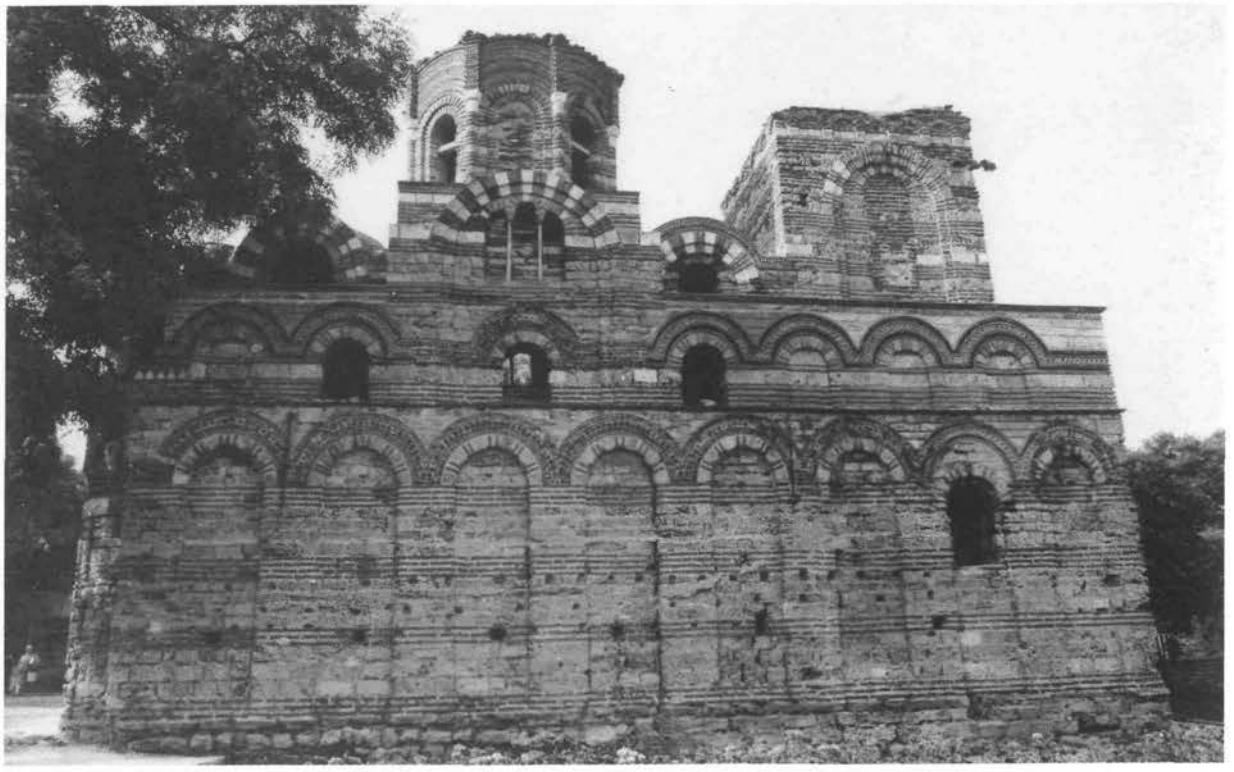


Fig. 34. Nesebŭr, Pantokrator. North Façade (photo: R. Ousterhout)

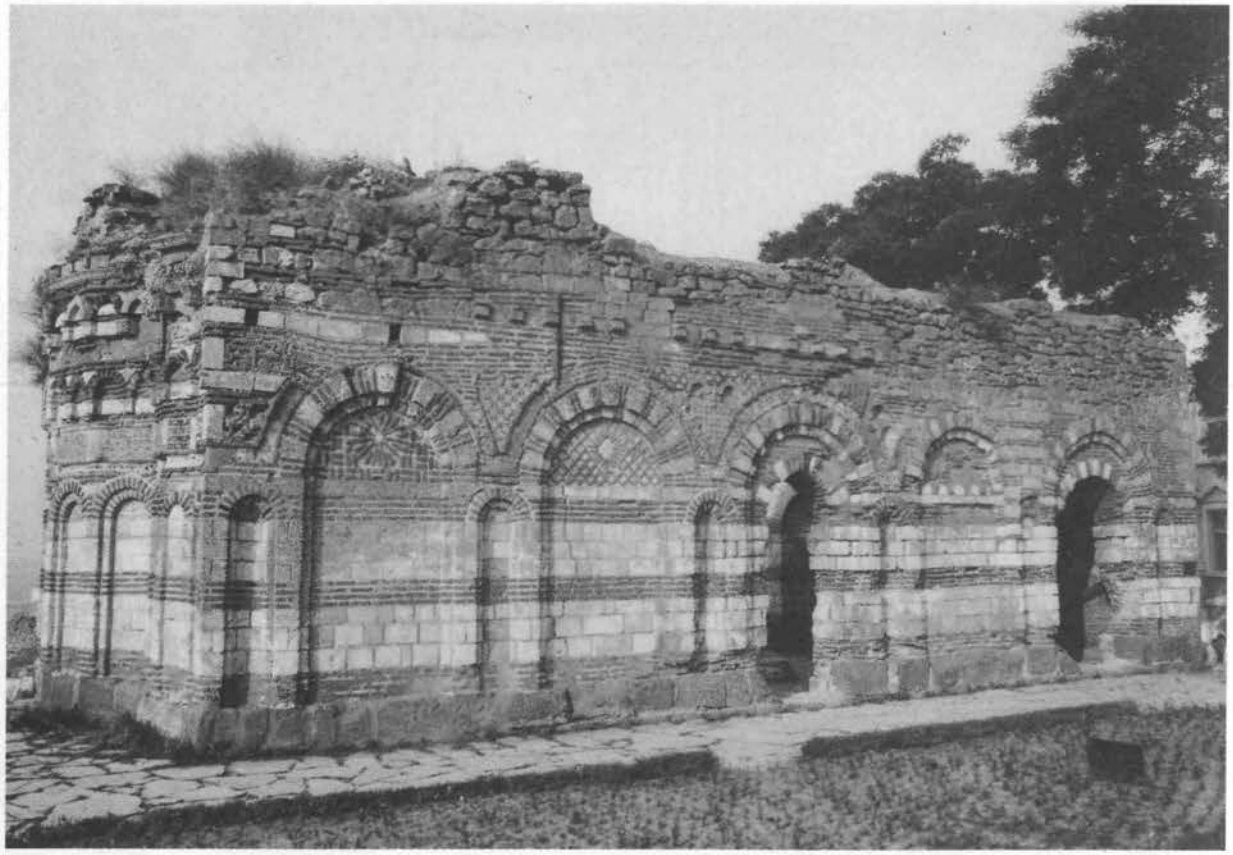


Fig. 35. Nesebŭr, St. John Aleiturgitos. North Façade (photo: R. Ousterhout)

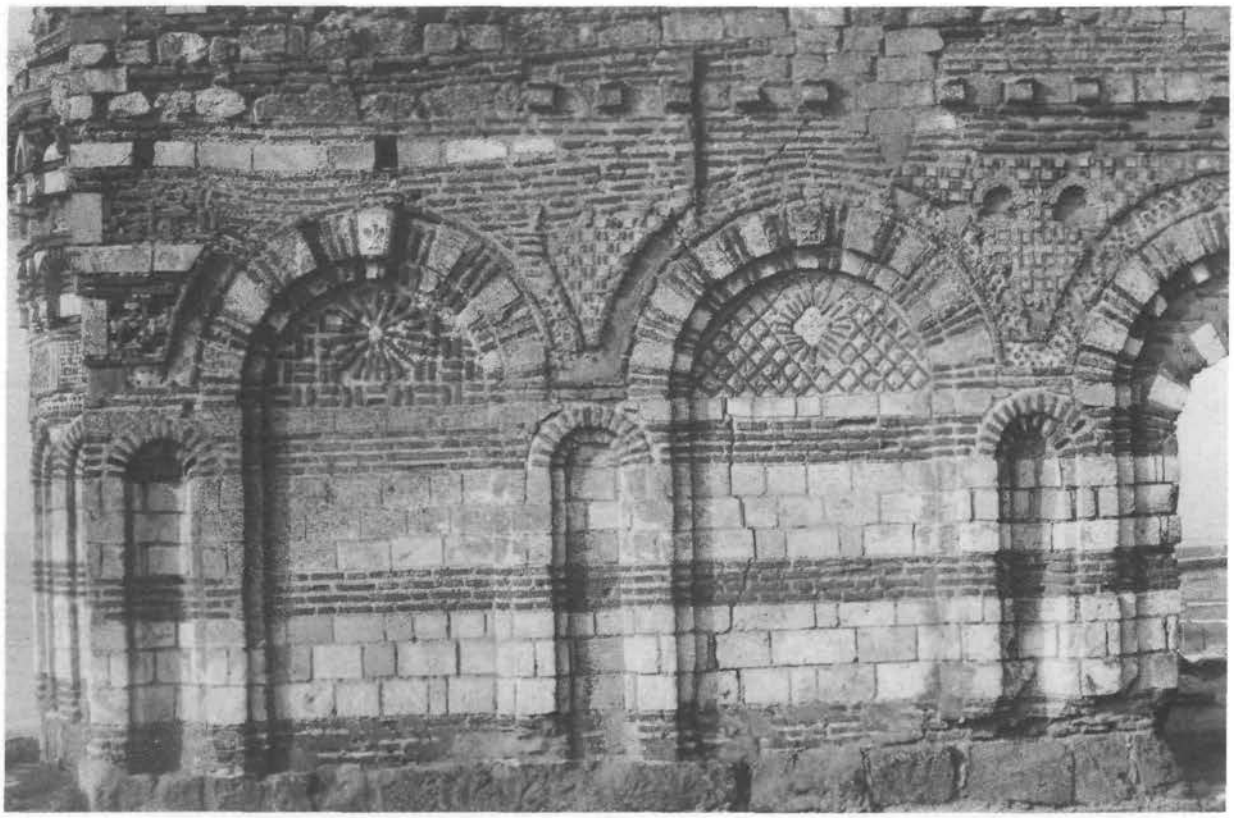


Fig. 36. Nesebŭr, St. John Aleiturgitos. North Façade, Detail (photo: R. Ousterhout)

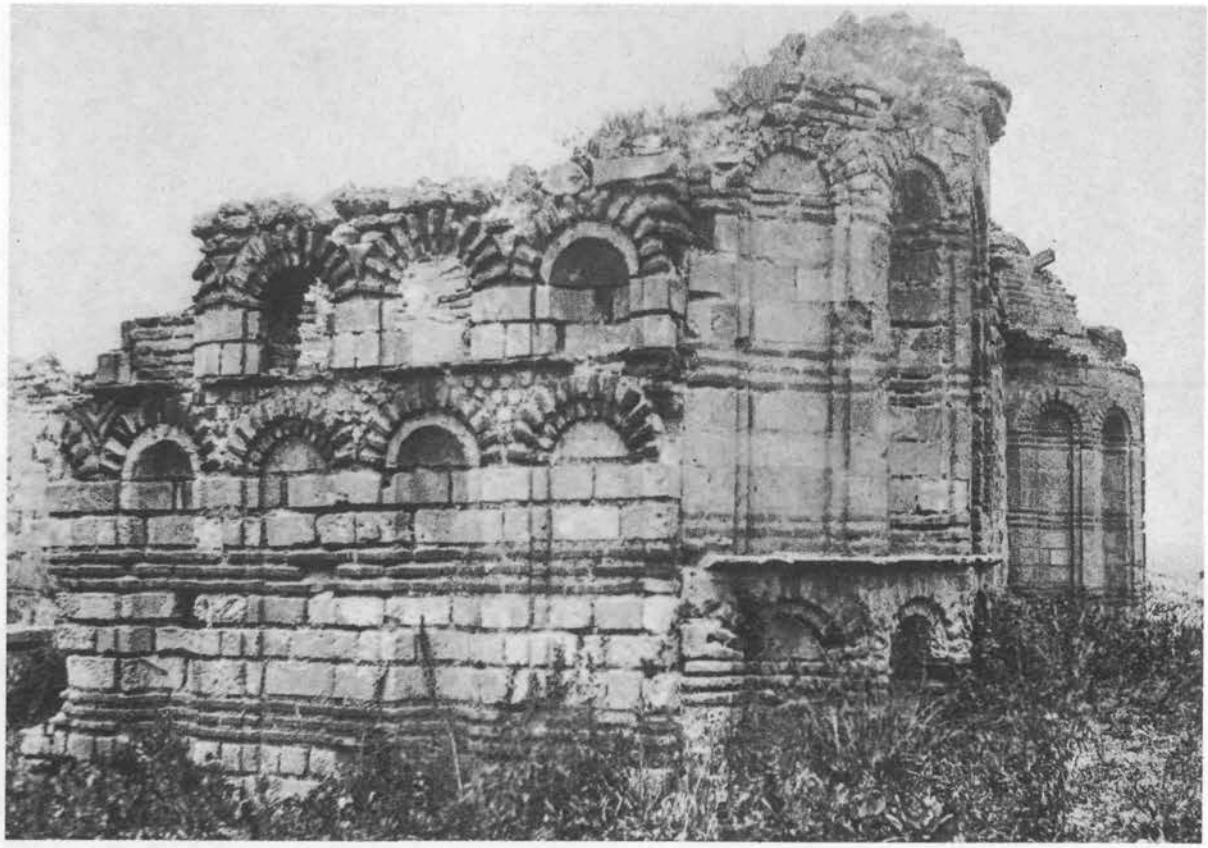


Fig. 37. Selymbria (Silivri), St. John Prodromos, From South-East (photo: from Feld)

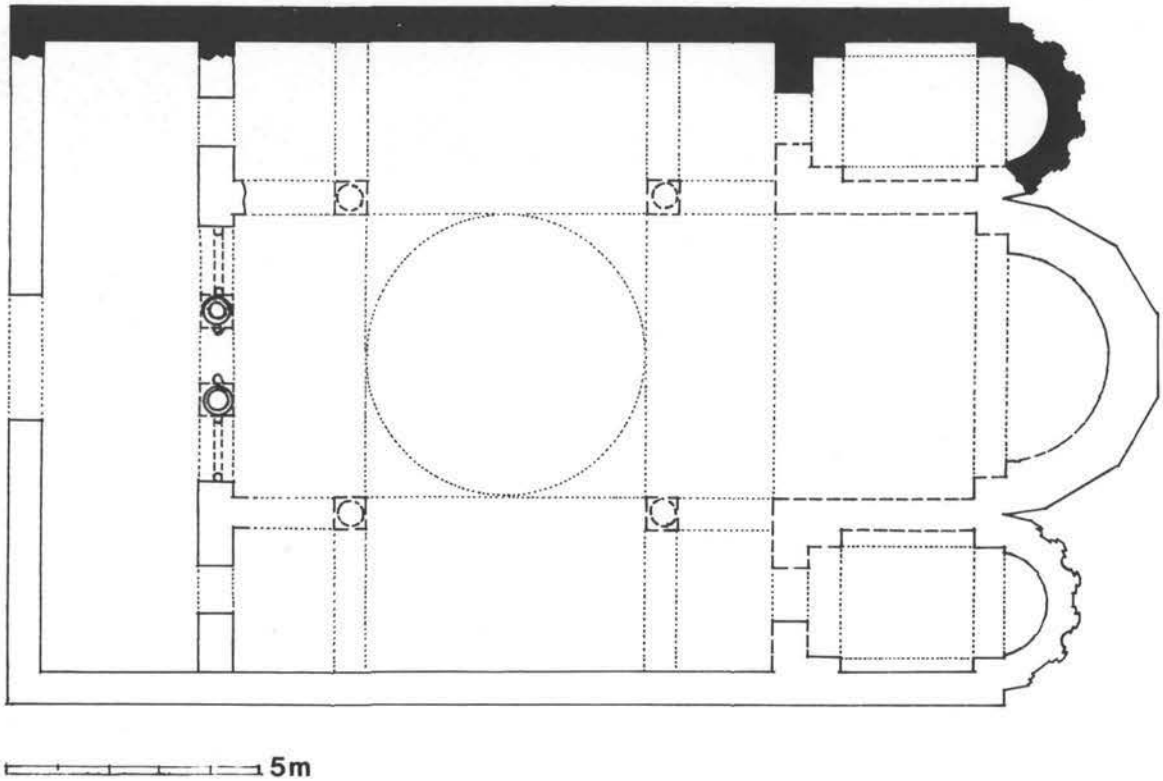


Fig. 38. Selymbria (Silivri), St. John Prodromos. Plan (author; based on Eyice)

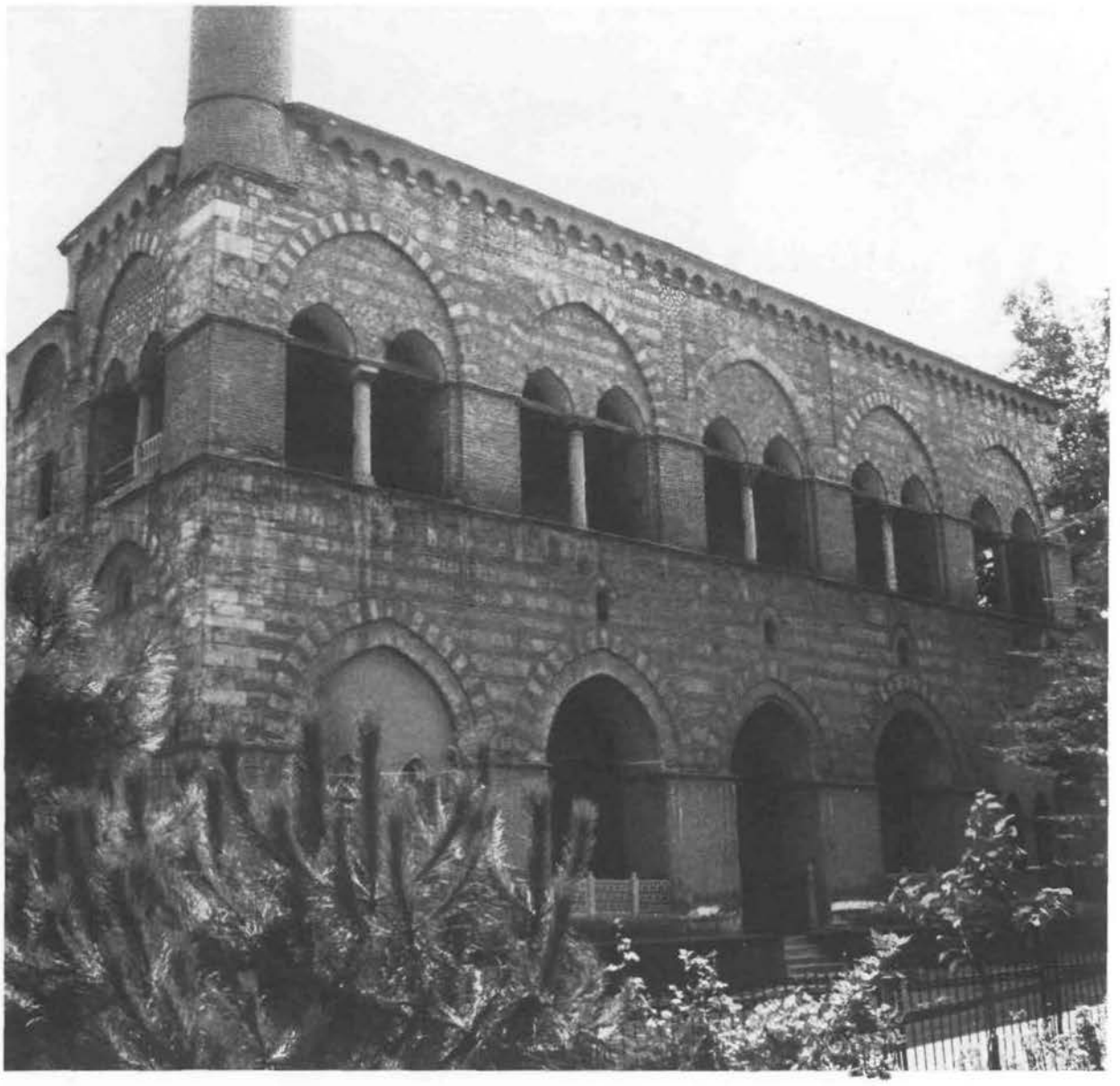


Fig. 39. Bursa, Hüdavendigar Camii (photo: R. Ousterhout)

Fig. 40. Zaum. From South-West (photo: author)

Fig. 41. Kruševac, Lazarica. From South-East (photo: author)

Fig. 42. Kruševac, Lazarica. West Façade (photo: author)

Fig. 43. Kruševac, Lazarica. West Façade, Detail (photo: author)

ВИЗАНТИЈСКА СКУЛПТУРА ИЗ СРЕДИНЕ XIV ВЕКА

МАРИЦА ШУПУТ

Говорити о византијској скулптури средине XIV века значи пре свега заузети одређен став према питању датовања, како сачуваних малобројних целина клесаног украса, тако и великог броја фрагмената рељефа који су некад чинили интегрални део уметничког јединства византијских цркава. Одговор на ово питање тежи је, али и релевантнији, отуда што проблем има две тесно повезане стране. Једну страну представља методолошки, а другу чињенични вид проблема. Њихова повезаност долази отуда што други добија, или губи у значају у зависности од првог. Скулптура византијских цркава може се посматрати изоловано, то ће рећи релативно независно од сликаног украса, па чак и од архитектуре, с обзиром да се претежно ради о саркофазима и фрагментима различите намене, који се, премда јесу део ентеријера цркве, могу посматрати и као засебна уметничка дела. Овакав приступ свакако не би проблем датовања ставио у први план, с обзиром на чињеницу да разматрање стилских својстава позновизантијске камене пластике не показује да се она може сврстати у целине које одговарају историјски омеђеним етапама развоја византијске уметности. Стилска многострансст рељефа, као прва одредница ситуације, утолико је интересантнија што уопште није уобичајена појава у уметности, па није карактеристична ни за византијску уметност. Једна уметност се, наиме, обично кроз историју развија у извесном правцу који се прати кроз низ етапа и мена. У том погледу позновизантијска камена пластика представља изузетну појаву и у односу на уметност уопште, а посебно у односу на византијско сликарство и архитектуру. У том контексту може се разумети и тврђење Андре Грабара да је датовање византијских рељефа, не само тешко, него и готово, или чак у потпуности, ирелевантно.[1]

Међутим, изоловано проучавање камене пластике позновизантијског периода није нити једини могућан, нити довољан угао посматрања. Сувишно је и образлагати потребу да се дела позновизантијске камене пластике посматрају као део целине уметничког украса цркава у чијем су саставу, а то значи и у оквиру раздобља уметничког стварања којем те цркве припадају. Овај угао посматрања не би могао занемарити смисао датовања. Напротив, датовање овде толико добија на значају да се јавља као предуслов сваког стручно утемељеног приступа византијској уметности. У овој прилици сматрам да је целисходније говорити о византијској скулптури средине XIV века, као саставном делу споменика насталих у том раздобљу, ако ни због чега другог, а оно због тога што би се издвојено посматрање дела византијске скулптуре из периода о којем се говори, с обзиром на недостатак специфичних стилских обележја, којима би се та дела сврстала у хронолошки

[1] A. Grabar, *Sculptures byzantines du Moyen âge II (XIe—XIVe siècle)*, Paris 1976, 5—6.

омеђену целину, нужно свело на каталошко представљање извесног броја дела, а то у садашњем степену проучености не би могло бити ни значајно ни занимљиво.

Највеће тешкоће за доследну примену оваквог приступа долазе управо од проблема датовања појединих примерака камене пластике. Наиме, број тачно датованих рељефа готово је занемарљив у односу на број цркава за које се поуздано зна да су настале у деценијама око средине XIV века. С друге стране, у византијским црквама из треће, четврте, пете и шесте деценије XIV века налазимо саркофаге са рељефима и фрагменте рељефа који су припадали различитим архитектонским деловима украшеним рељефима.[2] Ситуација се, дакле, може сажето изложити на следећи начин. Треба одредити место хронолошки недовољно одређених и стилски недовољно диференцираних рељефа у односу на тачније датоване и стилски јасније артикулисане уметничке целине, односно цркве.

Како проблем не можемо у основи решити тачним датовањем одломака, јер је то задатак који далеко превазилази оквире овог рада, потребно је имати на уму да се у даљем излагању бавимо пре византијском скулптуром у црквама из средине XIV века него, као што се из наслова овог саопштења може закључити, самом византијском скулптуром из средине XIV века.

Овако одређеним правцем излагања проблеми се не заобилазе и не избегавају, а разуме се, и не решавају до краја, већ им се само приступа на начин који се у овој прилици чини прикладнијим.

Упоредно посматрање камене пластике споменика из средине XIV века усмерава наше интересовање на низ занимљивих чињеница. Прва међу њима јесте да, ма колико широко одредили средину XIV века као јединствен синхронијски план посматрања, у византијској престоници не налазимо споменике који би се у њега могли укључити. Најмлађи споменици XIV столећа у Цариграду јесу анекси подигнути уз старија црквена здања: параклис уз Кахрију џамију који се датује у прву деценију XIV века, затим параклис уз Фетију џамију из 1310.[3] године и нартекс Килисе џамије из 1320.[4] У јужној капели Кахрије џамије налази се известан број архитектонских рељефа. Они се датују у године реконструкције Кахрије џамије коју је извео Теодор Метохит, између 1315. и 1328. године.[5] Осим рељефа на капителима стубова, ту су и два аркосолијума монументалних размера. Фрагменти рељефа из капеле Фетије џамије, сада у цариградском музеју, сродни су украсу из Кахрије џамије, створени су у блиским временима, и, вероватно, у истој радионици.[6] У нартексу Килисе џамије, најмлађем цариградском здању XIV века, нема никаквог архитектонског украса.

Рељефи из Кахрије и Фетије џамије, као и мноштво њима стилски сродних и хронолошки блиских фрагмената из цариградског музеја, који су иначе добро познати и исцрпно проучени,[7] најбоље показују да је успех камене скулптуре у Цариграду у првим деценијама XIV века био већи него икада.

Замирање скулптуре у престоници после друге деценије XIV столећа условљено је низом у историји познатих околности. Међутим, историји уметности нису изричито

[2] *Исто*; Th. Pazaras, 'Ανάγλυφες σαρκοφάγοι καί ἐπιτάφιες πλάκες τής μέσης καί ὕστερης βυζαντινής περίοδου στήν 'Ελλάδα, Θεσσαλονίκη 1984; Ј. Максимовић, *Српска средњовековна скулптура*, Нови Сад 1971, 95—116.

[3] C. Mango, *Architettura bizantina*, Venezia 1974, 266.

[4] R. Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture*, Harmondsworth 1975, 472—473.

[5] I. Ševčenko, *Théodore Métochites, Chora et les courants intelectuels de l'époque*, у: Art et société à Byzance sous les Paléologues, Venezia 1971, 15; P. A. Underwood, *The Kariye Djami* II, New York 1966, 14.

[6] A. Grabar, *нав. дело*, 12.

[7] *Исто*, 127—142; H. Belting, *Zur Skulptur aus der Zeit um 1300 in Konstantinopel*, Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, Bd. XXIII, 1972, 63—100.

познати узроци који су одредили пут и особине скулптуре из средине XIV века, тамо где је ње било и тамо где је сачувана, иако није тешко претпоставити да ван Цариграда није било тако добрих мајстора, те да су провинцијски мајстори следили ону линију уметничког израза која је била доступна њиховим могућностима. А ту линију представљали су рељефи XIII века, чији су елементи, првенствено биљна и геометријска орнаментика, били довољно једноставни да би их могли израђивати мајстори мање вешти од оних који су почетком XIV века радили у Цариграду.[8]

Према томе, говорити о скулптури из средине XIV века значи говорити о делима насталим изван Цариграда, која се, начелно гледајући, стилски везују за дела претходног столећа. Подручја живе уметничке, па и градитељске активности јесу Грчка, у којој се Мистра издваја као најзначајније средиште, управо од последње деценије прве половине XIV века,[9] а затим Бугарска са Месемвријом у којој се подиже неколико цркава изузетне архитектонске вредности, као што су цркве Пантократора и св. Јована Алитургитоса, обе из друге четвртине XIV века.[10] У Србији средине XIV века подизање и украшавање цркава досеже по броју дела, по њиховим размерама и значају онакав полет какав је уметничка делатност у Србији имала у време краља Милутина. После 1321. године подижу се репрезентативне и монументалне владарске цркве: Св. Никола Дабарски, Марков манастир, Дечани, Св. Арханђели у Призрену; обнавља се Трескавац. Од 1324. до око 1330. године, уз пећке Св. Апостоле граде се нове цркве са ексонартексом, чиме се коначно уобличава комплекс најзначајнијег црквеног средишта Срба; током треће, четврте, пете и шесте деценије властела гради своје задужбине у Љуботену, Кучевишту, Призрену, Лесновy, Псачи и другде.[11]

Већина међу наведеним црквама, почевши од оних у Мистри до задужбина у Србији, има, уопште узевши, архитектонски камени украс било у целинама, било само у мањем броју фрагмената. Код једног броја споменика реч је о архитектонском украсу у пуном смислу речи, односно о постојању спољашњег каменог украса и о рељефима који украшавају ентеријер (Дечани, Св. Арханђели у Призрену).[12] У неким црквама скулптура има своје место искључиво у унутрашњости, на олтарским преградама, капителима стубова и зидним венцима (Богородица Перивлепта и Св. Софија у Мистри).[13] У извесном броју цркава рељефима су украшени само саркофази.

Праве целине архитектонског пластичног украса, тј. и спољашњег и унутрашњег, налазе се само у Србији. Оне се од свега осталог издвајају великим бројем специфичних обележја.

Дечани јесу једна таква целина, али је проблем за себе да ли они уопште припадају византијској скулптури и, ако припадају, по чему јој припадају. Новија проучавања показују да су програм и иконографски садржај дечанске скулптуре византијски. То нас наводи да уочимо јасну аналогију између дечанске архитектуре, скулптуре и сликарства. Уколико је та аналогија одржива, она дозвољава да се закључи како су Дечани на једном значајном плану посматрања доследно византијски споменик. То је план садржаја и програма. На том плану сликарство се опажа као византијско, пре свега због византијске иконографије и стила,[14] архитектура је византијска утолико што се у вишебродној романско-готској

[8] A. Grabar, *нав. дело*, 12.

[9] D. Mouriki, *Mistra*, in: *Alte Kirchen und Klöster Griechenlands*, Du Mont Kunst-Reiseführer, Köln 1974, 198—225; M. Chatzidakis, *Mystras. The Medieval City and the Castle*, Athens 1981.

[10] К. Миятев, *Архитектурата в средновековна България*, София 1965, 156—165; R. Krautheimer, *нав. дело*, 465.

[11] Г. Бабић-Ђорђевић, *Разиранавање уметничке делатности и појаве стилске разнородности*, у: Историја српског народа, прва књига, Београд 1981, 641—663.

[12] В. Петковић — Ђ. Бошковић, *Дечани*, Београд 1941, 62—114; Ј. Максимовић, *нав. дело*, 99—107, 110—113; С. Ненадовић, *Душанова задужбина манастир светих Арханђела код Призрена*, Београд 1967, 71—77.

[13] M. Chatzidakis, *нав. дело*, 70, 75.

[14] В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 56—59.

цркви са куполом остварује рашка једнокуполна грађевина,[15] а према поменутим новијим сазнањима и скулптура Дечана имала би византијски програм и садржај.[16]

Друга, исто тако велика, и дечанској, вероватно, слична целина архитектонског пластичног украса, била је изведена на Душановим Св. Арханђелима. Судећи само по деловима који су од ње једино и остали, рекло би се да је у тој целини било и византијских рељефа. Ово закључујемо само на основу два фрагмента рељефа геометријске орнаментике, за које можемо претпоставити да су припадали унутрашњем украсу. У прилог овој претпоставци можда иде и делимично очуван мозаички под цркве који сведочи о присуству византијских мајстора.[17]

Узимајући у разматрање остале споменике из деценија око средине XIV века, можемо уочити неколико чињеница. Веома је мало целина каменог пластичног украса. Њих налазимо само у Мистри, и то у двема црквама: у Богородици Перивлепти и Св. Софији. Њима би се могла додати још једна целина, а то је камена пластика малог храма Богородице Евангелистрије, која се, међутим, не може поуздано датовати у средину XIV века.[18] У свим осталим црквама Грчке, Бугарске и Србије подигнутим средином XIV века нема целина каменог украса. Мали је и број споменика у којима се срећу само поједини архитектонски елементи украшени рељефима, као што је случај и у цркви св. Димитрија у Пећи која има клесани украс на олтарској прегради и на порталу.[19] У другим црквама наилази се на скулптуру у још мањем обиму, само на капителима стубића олтарских преграда, или на саркофазима и крстионицама. У неким случајевима скулптурални украс и потпуно изостаје или га налазимо само у незнатним фрагментима (као што је то у Св. Илији у Солуну, у властеоским задужбинама у Призрену и у Псачи), који сведоче да су га и те цркве имале. С друге стране, многобројни фрагменти рељефа сакупљени у музејима (поменимо само музеје Атине, Софије и Скопља) такође упућују на постојање скулптуре у споменицима из средине XIV века. Још увек, међутим, није могуће њихово везивање за цркве којима су припадали, пошто није извршена њихова идентификација, а већина тих рељефа није ни прецизно датована. За њихову идентификацију и поуздану хронологију не постоје прави ослонци.

Друга чињеница која се уочава у вези са каменим украсом средине XIV века јесте то да га нема на фасадама. Изузетак представљају камени рељефи исклесани на конзолама поткровног венца, на фасадама цркве св. Јована Алитургитоса у Месемврији из друге четвртине XIV века.[20] Постојање ових рељефа, с једне стране, упућује на то да су их можда имале и друге цркве, али да се није очувао, а с друге стране, пример ових рељефа би говорио о томе да се јединим разлогом изостајања рељефа у камену у овом периоду не би могло сматрати зидање у опеци или мешаном материјалу. Осим овог примера, архитектонска камена декорација моравских цркава уверљиво показује да су камени рељефи и орнаментика од опеке, тзв. керамопластични украс, могли у спољњој декорацији и напоредо постојати.

Анализом целина камене пластике, које имају једино цркве Мистре, као и рељефа са осталих поменутих подручја, може се добити представа о карактеру византијске скулптуре средине XIV века. Ради се о скулптури лишеној дубљих иконографских садржаја, односно о рељефима декоративног карактера, у којима се појављују мотиви одређеног симболичног значења, као што су расцветали крстови, или, понегде, представе животиња-

[15] В. Кораћ, *Градитељска школа Поморја*, Београд 1965, 106—108.

[16] Ј. Магловски, *Дечанска скулптура — програм и смисао*, (у овом зборнику).

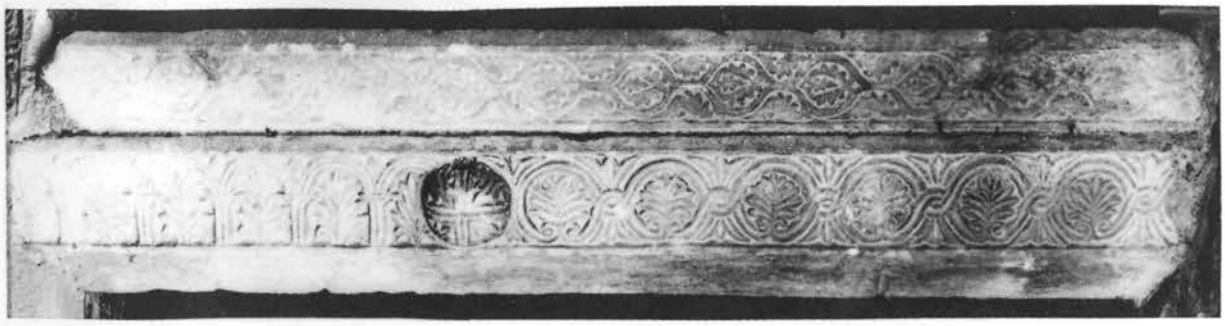
[17] С. Ненадовић, *нав. дело*, 57—65.

[18] M. Chatzidakis, *нав. дело*, 91—92.

[19] Ј. Максимовић, *нав. дело*, 108—110.

[20] К. Миятев, *нав. дело*, 161.

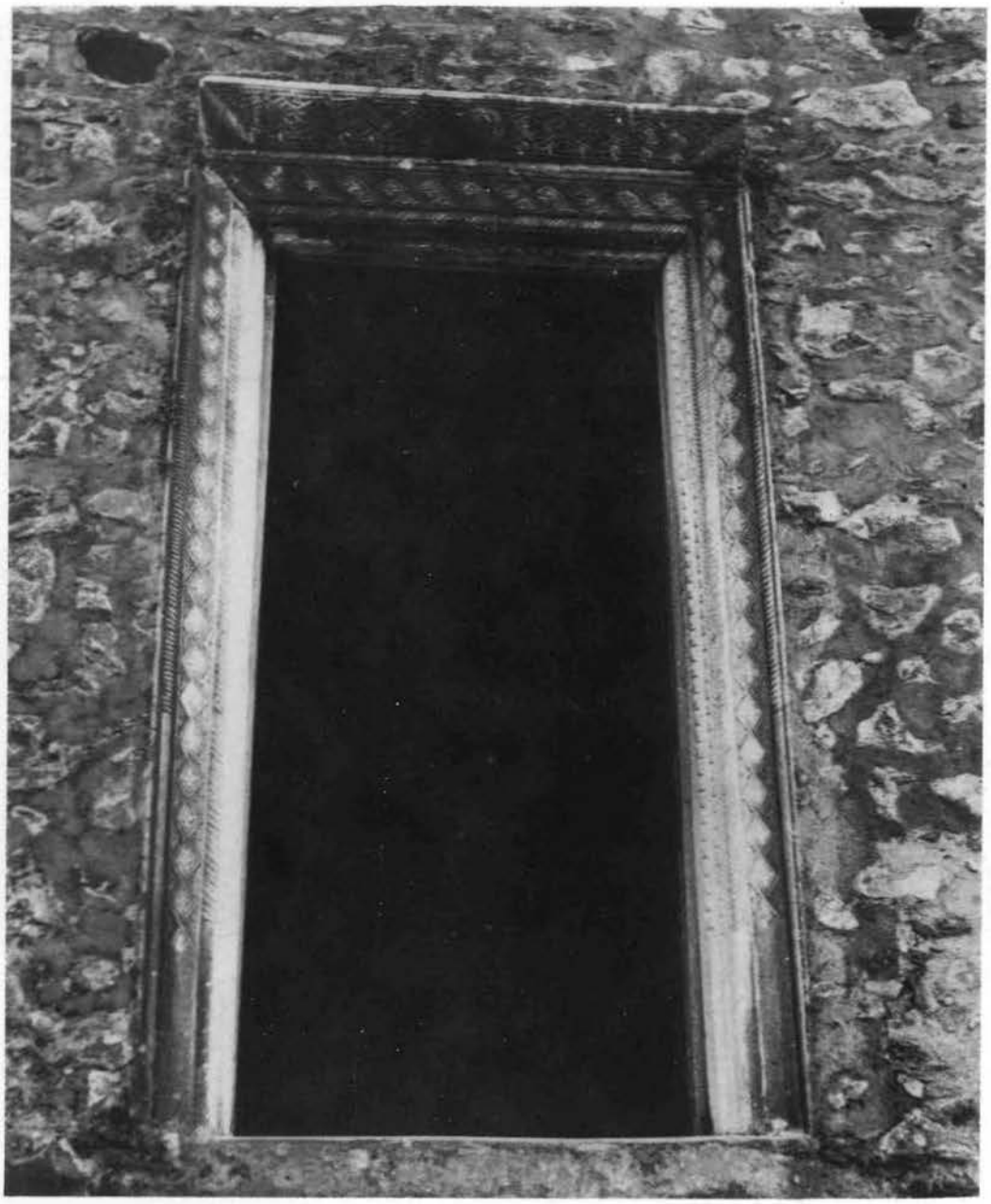
Сл. 1. Део проскинитара, Богородица Перивлепта, Мистра
Fig. 1. Mistra, Péribleptos, fragment du Proskynétarion



Сл. 2. Део олтарске преграде, Богородица Перивлепта, Мистра
Fig. 2. Mistra, Péribleptos, fragment de la clôture de choeur

Сл. 3. Део олтарске преграде, Богородица Перивлепта, Мистра

Fig. 3. Mistra, Péribleptos, fragment de la clôture de choeur



Сл. 4. Северни портал, Богородица Евангелистрија, Мистра

Fig. 4. Mistra, Evangélistria, portail nord

Сл. 5. Капител североисточног стуба наоса, Богородица Евангелистрија, Мистра

Fig. 5. Mistra, Evangélistria, chapiteau

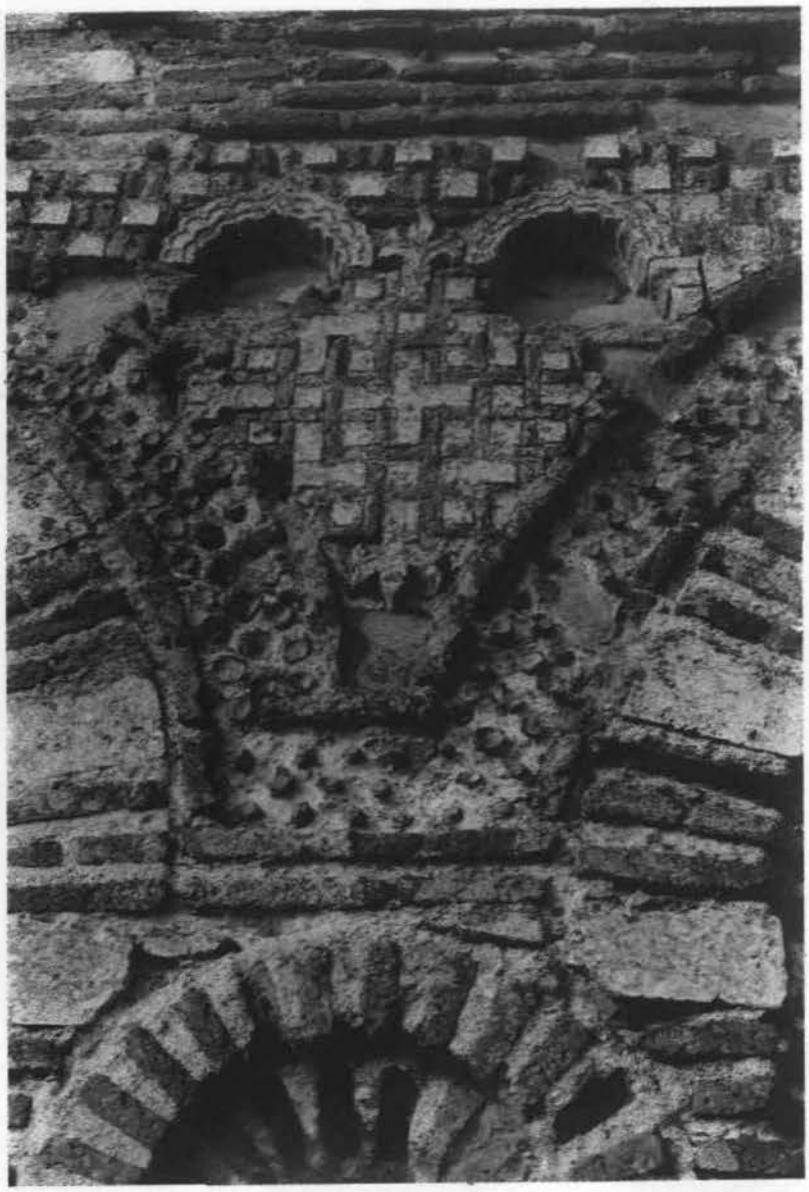
Сл. 6. Фрагмент пластике, Св. Софија, Мистра

Fig. 6. Mistra, Haghia Sophia, fragment d'un relief

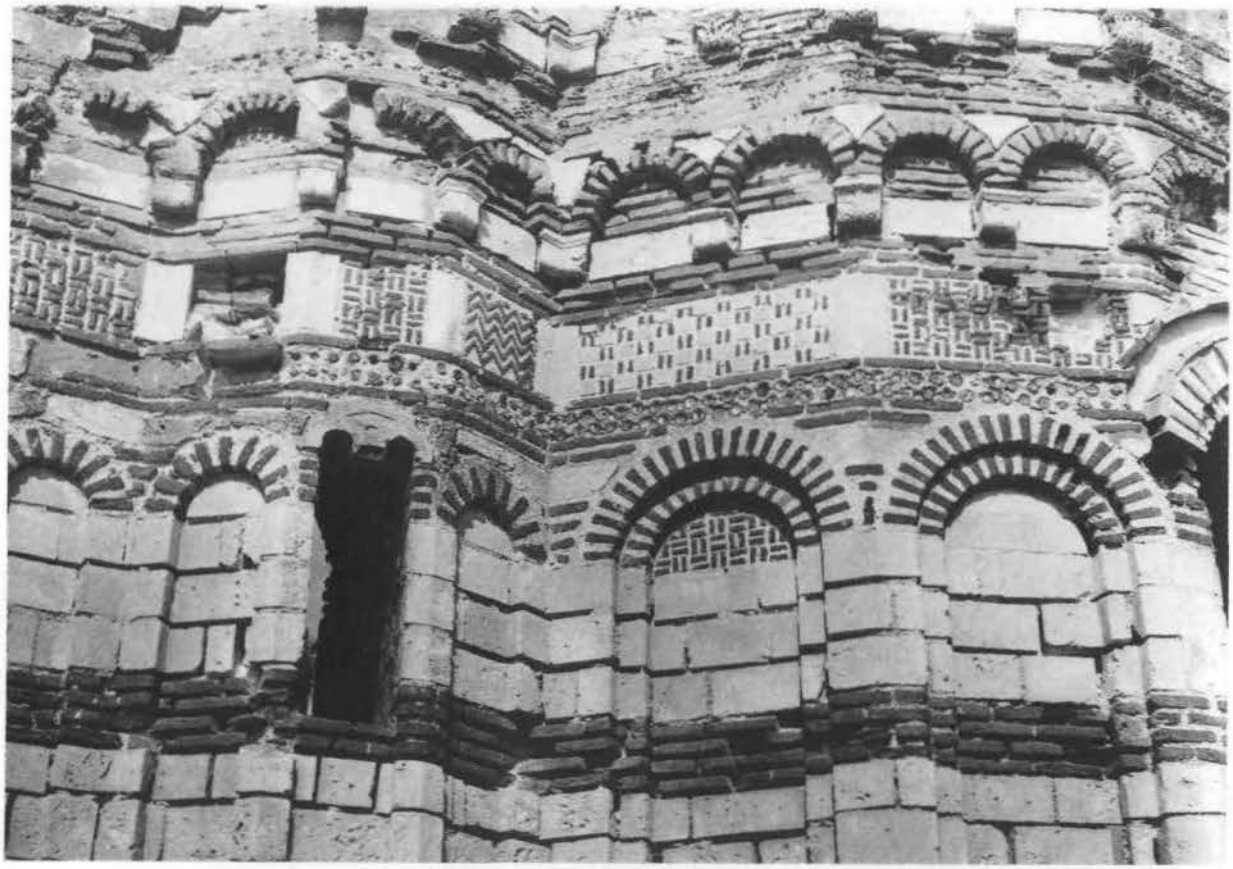
Сл. 7 и 8. Фрагменти пластике у Византијском музеју у Атини

Fig. 7. et 8. Fragments de reliefs, Musée Byzantin, Athènes

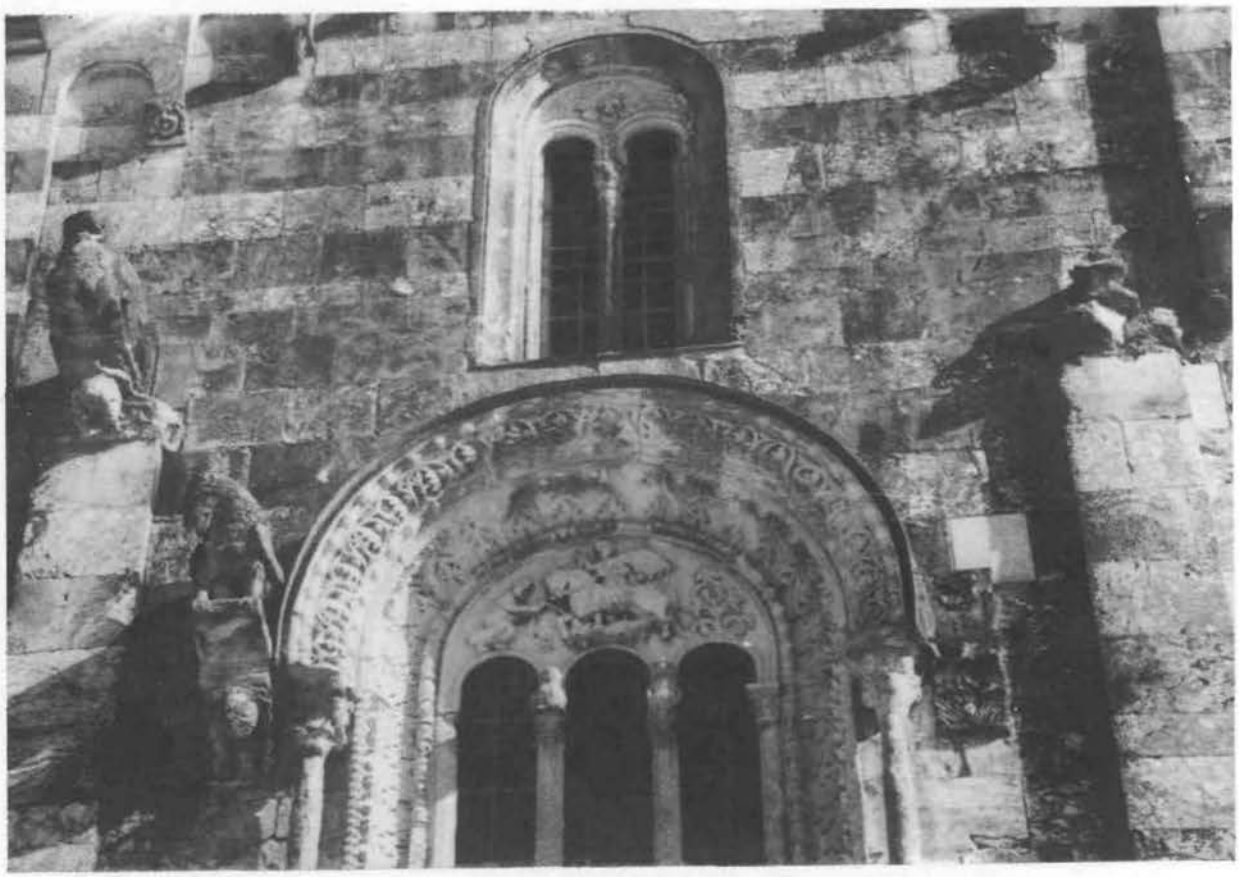
Сл. 9—13. Фрагменти пластике у музеју Мистре
Fig. 9.—13. Fragments de reliefs, Musée de Mistra



Сл. 14. Детаљ јужне фасаде, Св. Јован Алитургитос, Месемврија
Fig. 14. Mesembria, St. Jean Aleiturgetos, façade sud, détail



Сл. 15. Детаљи апсиде, Св. Јован Алитургитос, Месемврија
Fig. 15. Mesembria, St. Jean Aleiturgetos, abside, détails



Сл. 16. Детаљ трифоре у западном зиду Дечана
Fig. 16. Dečani, mur ouest, la fenêtre trilobée, détail

Сл. 17. Линета северног портала Дечана
Fig. 17. Dečani, portail nord, détail

Сл. 18. Детаљ довратника западног портала Дечана
Fig. 18. Dečani, portail ouest, détail

Сл. 19—21. Фрагменти пластике, Св. Никола у Псачи
Fig. 19—21. Psača, St. Nicolas, fragments de reliefs

Сл. 22. Капител, Св. Никола у Псачи
Fig. 22. Psača, St. Nicolas, chapiteau

Сл. 23. Грифон, Св. Никола у Псачи

Fig. 23. Psača, St. Nicolas, relief avec la figure de griffon

ских и фантастичних бића. Тематски репертоар те пластике чине претежно биљни и геометријски мотиви који образују преплете у разноврсним и безбројним комбинацијама. Исти декоративни мотиви подједнако су заступљени на свим клесаним целинама, тј. на иконостасима, проскинитарима, зидним венцима, капителима стубова и на крстионицама и саркофазима. То је тематски репертоар који је карактеристичан и за византијску пластику првих деценија XIV века, као и за претходно столеће у које је такође доспео из старије орнаментике византијских рељефа, почевши од оних из X века.[21]

Ни у стилском погледу дела скулптуре из средине XIV века не показују никакве новине у односу на оне која им непосредно претходе, као ни у односу на рељефе из XIII века.

Представа о каменој пластици средине XIV века, која се добија, пре свега, на основу онога што има Мистра у већим целинама, и што се на осталим подручјима појављује само спорадично, није потпуна и оставља једну празнину која нас онемогућава да доносимо шире закључке о њеном правом месту у односу на споменике тог доба и уметничко стварање уопште. Ипак, са разлогом се може претпоставити да су средином XIV века постојале и веће целине каменог пластичног украса. Чак да у Мистри и другде и није сачувано каменог украса ни толико колико јесте, морали бисмо се запитати да ли су цркве из периода о којем је реч биле грађене без уобичајене камене декорације? Ако би се ствари посматрале из тог угла, тешко би било замислити да су толике цркве XIV века, укључујући не само оне подигнуте средином, већ и у првим деценијама столећа, а посебно храмови оног значаја којег су били, нпр. Богородица Љевишка, Грачаница или Матеич, били изграђени без рељефима украшених олтарских преграда, проскинитара или других елемената који су припадали унутрашњости цркве.

По овако добијеној слици намеће се утисак о замирању рада у овој уметничкој врсти после друге деценије XIV века. Тај утисак још је израженији уколико се имају у виду сва старија дела византијске пластике, а посебно она која су крајем XIII и у првим деценијама XIV века остварили цариградски мајстори.

Сачувана византијска скулптура из средине XIV века, колико год малог обима, а у поређењу са старијим скулпторским делима византијског света и скромног уметничког домашаја, показује да се скулпторски рад није угасио.

По себи се намеће питање није ли прекид полета византијске скулптуре у Цариграду из првих деценија XIV века условио замирање клесарског рада и на другим подручјима, укључујући и Мистру, свакако једно од најживљих уметничких средишта позновизантијског доба? Које друге околности су допринеле смањивању обима рада на каменом архитектонском украсу током треће, четврте, пете и шесте деценије XIV века није могуће у овом тренутку утврдити. Чињеница да се у скромнијим црквама, на местима уобичајеним за израду рељефима украшених проскинитара, на ступцима или зидовима уз олтарске преграде, они сликају и фреском подражава њихов рељефни украс, говорила би, или о скромним материјалним могућностима ктитора, или о недостатку мајстора тог уметничког заната. Више је таквих примера, а међу њима и онај у цркви Богородице у Кучевишту, настао око 1330. године.[22]

Ма колико да је питање извесног сужавања обима клесарског рада у овом периоду занимљиво и значајно, његова сложеност захтева пажњу која му овде не може бити посвећена, већ тај феномен узимамо као чињеницу.

Међутим, изгледа да сама та чињеница не умањује значај скулптуре средине XIV века због тога што она сведочи о трајању клесарског заната, о континуитету уметничког ства-

[21] М. Шупут, *Византијски рељефи са пастом из XIII и XIV века*, Зограф 7, Београд 1977, 40—41.

[22] Г. Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 11, Нови Сад 1975, сл. 31.

рања који, без обзира на уметнички домет остварења, има својеврстан историјски значај. Само постојање клесарског заната током тог периода могло је имати известан значај за могућност настанка моравске скулптуре, којом су после дужег времена у византијском свету остварене прве велике и значајне целине архитектонског пластичног украса, чији су претежан тематски репертоар и начин клесања византијског порекла.

LA SCULPTURE BYZANTINE DU MILIEU DU XIVe SIECLE

MARICA ŠUPUT

Ce travail s'intéresse tout d'abord au différents aspects possibles de l'étude de la sculpture byzantine du milieu du XIVe siècle et aux problèmes de sa chronologie. Puis, sur la base des faits établis lors de l'observation de cette sculpture, sont exposées certaines conclusions concernant son contenu, ses traits stylistiques caractéristiques et sa place dans l'art byzantin tardif.

Partant du point de vue selon lequel une étude se limitant à la sculpture sur pierre byzantine de la dernière période de l'Empire n'est pas le seul angle d'observation possible, celui-ci se révélant d'ailleurs insuffisant, l'auteur montre l'opportunité d'aborder l'étude de cette sculpture en tant qu'élément constitutif des églises élevées durant cette période. Signalant les difficultés rencontrées lors d'une applications conséquente d'une telle approche, l'auteur souligne comme un des plus complexes le problème de la datation de certaines oeuvres de la sculpture sur pierre.

L' observation parallèle des oeuvres de la plastique sur pierre du milieu XIVe siècle conduit à l'établissement de toute une série de fait intéressants: l'absence à cette époque de la sculpture dans la capitale byzantine; la nature d'annexes, rajoutées aux églises antérieur (Kahriye, Fetiye et la mosquée Kilisse), des monuments élevés au début du XIVe siècle; la très grande valeur artistique de leurs oeuvres plastiques, très semblables entre elles, conservées uniquement sous formes de fragments, qui révèle que la sculpture a connu son plus grand succès durant les premiéres décennies du XIVe siècle. La période suivante a vu l'extinction de la sculpture dans la capitale en raison de toute une série de circonstances historiques.

La sculpture sur pierre du milieu du XIVe siècle se développe en dehors de Constantinople, sur les territoires connaissant une activité artistique très vivante, en Grèce, en Serbie et en Bulgarie. Seule la Serbie offre de vrais ensembles de décoration architectonique plastique, intérieure et extérieure, avec ses traits spécifiques, tandis que dans les autres régions la sculpture ne trouve place qu'à l'intérieur, sur les cloisons des autels, les chapiteaux des cloisons, les proskinitaires, les couronnes murales et les sarcophages.

Ayant en vue toutes les oeuvres de la sculpture sur pierre du milieu du XIVe siècle connues jusqu'à présent, il est possible de conclure les faits suivants: Rares sont les ensembles de décoration plastique sur pierre; seul un petit nombre de monuments présentent quelques éléments architectoniques décorés par des reliefs; dans certains cas la décorations sculpturale est totalement absente, ou n'apparaît que sous forme d'éléments très secondaires. La décoration sculpturale n'est présente sur les façades des églises du milieu du XIVe siècle que dans de très rares cas. La sculpture du milieu du XIVe siècle est privée de tout contenu iconographique profond, elle n'offre qu'un caractère décoratif, parfois avec des motifs dotés d'une certaine signification symbolique. Son répertoire thématique n'est pas nouveau par rapport à celui de la plastique sur pierre des siècle antérieurs. De même sur le plan du style cette sculpture ne présente aucune nouveauté par rapport à celle qui l'avait précédée ou par rapport aux reliefs du XIIIe siècle.

La sulpture byzantine du XIVe siècle, quelle que soit la faible ampleur, et lorsqu'on la compare avec les oeuvres sculptées plus anciennes du monde byzantin, sa modeste portée artistique, témoigne de la continuité de l'artisanat de la pierre et de la continuité de la création artistique. L'existence même du travail de la pierre durant cette période a certainement joué un rôle dans l'apparition de la sculpture moravienne, à laquelle on doit, après une longue période, la réalisation dans le monde byzantin des premiers grands et importants ensembles de décoration architectonique plastique, dont l'essentiel du répertoire thématique et la façon dont est travaillée la pierre, révèlent une origine byzantine.

LA PEINTURE MURALE BYZANTINE D'INSPIRATION CONSTANTINOPOLITAINE DU MILIEU DU XIVe SIECLE (1330 — 1370). SON RAYONNEMENT EN GEORGIE

TANIA VELMANS

Lorsqu'on parle de la peinture murale dite savante ou métropolitaine du milieu ou de la seonde moitié du XIVe siècle, on est confionté à une difficulté: aucun ensemble de fresques ou de mosaïques de cette époque n'est conservé dans la capitale byzantine;[1] pourtant c'est justement au XIVe siècle que la règle iconographique et stylistique, élaborée à Constantinople après la crise iconoclaste et surtout à partir du Xe—XIe siècle, pénètre vraiment dans l'ensemble des territoires qui composent le monde byzantin, y compris sa périphérie orientale.[2]

Malgré son absence dans la capitale de l'empire pendant la période envisagée, on peut observer les caractéristiques de cette peinture dans de très nombreux décors pariétaux d'inspiration constantinopolitaine. Il s'agit, en fait, de toute la peinture murale dite savante, conservée dans les Balkans et en Russie, qui date des années 1340—1370, et se prolonge jusqu'à la fin du siècle. Tout en affirmant certaines particularités régionales, cette peinture très élaborée, parfois raffinée, thématiquement riche, obéit effectivement à la *koiné* constantinopolitaine.

Deux événements majeurs bien connus marquent l'approche du milieu du XIVe siecle à Byzance: la révolte des Zélotes, qui avait mis en question les structures de la société et de l'Etat byzantin, et la victoire des hésichastes qui arrête ou ralentit, selon le cas la progression du nouvel humanisme qui s'était manifesté dans les lettres et les arts à partir du XIIIe siècle. Les deux mouvements qui triomphent à l'intérieur de l'empire, dans les années 50, celui des forces de l'Etat (sur les Zélotes) et cèlui de l'hésichasme qui balaie Barlaam le Calabrais et ses amis, éspris de rationalisme et de modernité à l'italienne, sont précisément des mouvements conservateurs qui ne vont pas dans le sens du progrès historique.

Cependant, les retours en arrière complets étant impossibles en histoire de l'art, la peinture dite des Paléologues continuara à avancer sur sa trajectoire, mais d'une façon sporadique et inégale. Il faut entendre par là que l'iconographie continuera à innover et à suivre la voie

[1] Il reste un fragment de peinture — la tête d'un jeune saint — à l'église de Halki (1341—1373), près de Constantinople (Cf. V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*. Turin, 1967, p. 375) et, de la fin du siècle, les fresques de Manuel Eugenicos à Calendžikha (1384—1396), en Georgie (cf. H. Belting, «Le peintre Manuel Eugenicos de Constantinople, en Géorgie, in *Cahiers Archéologiques*, 28, 1979, p. 103—114, avec la bibliographie antérieure). Cependant, à Calendžikha des aides locaux ont également été à l'oeuvre et on y trouve plus d'une anomalie par rapport à la règle constantinopolitaine. Des icones et des manuscrits illustrés de cette époque, exécutés dans la capitale byzantine, sont des témoignages précieux, mais très insuffisants.

[2] Comme on le sait, c'est effectivement au XIVe siècle, lorsque l'empire s'affaiblit politiquement, que la culture byzantine connaît une expansion sans précédent. C'est ce que l'on observe en Moldavie et en Valachie, par exemple, où furent décorées des églises dont le programme et le style étaient conformes à la règle constantinopolitaine; ceci s'explique facilement par la création, sur ces territoires, de nouveaux évêchés orthodoxes, dont les titulaires étaient des Grecs envoyés de Constantinople; dans la périphérie orientale du monde byzantin, la miniature cilicienne, malgré ses caractéristiques propres, rappelle le raffinement de la capitale byzantine et, en Géorgie, l'influence constantinopolitaine est plus présente au XIVe—XVe siècle qu'à toute autre époque

dans laquelle elle s'était engagée aux siècles précédents, tandis que le style évoluera surtout dans deux directions, à certains égards, contradictoires. Même si l'on ne considère que l'une de ces directions, à savoir les oeuvres les plus avancées de l'époque envisagée (la Péribleptos de Mistra, Ivanovo, Volotovo, l'église de la Transfiguration à Novgorod, etc.), où le progrès sur le plan du style est tout à fait certain et même frappant, il ne se réalise qu'au ralenti et dans un nombre de monuments réduits. Si l'on situe ce mouvement dans l'histoire de l'art européen contemporain on s'aperçoit qu'il demeure à l'écart des grandes découvertes esthétiques occidentales. Ainsi peut on discuter pour savoir si au début du XIVe siècle la peinture de Byzance et de l'Italie est au même niveau de progrès et de performances techniques (les chefs d'oeuvre de Giotto mis à part), mais pour celle du milieu du siècle, une telle discussion paraîtrait absurde.

Cette disparité, entre une iconographie qui continue à se développer conformément à ses aspirations antérieures et un style qui suit des tendances diverses, s'explique assez bien. Les programmes et les schémas iconographiques en vigueur au XIIIe et au début du XIVe siècle obéissaient, certes, à des tendances issues du nouvel humanisme byzantin, pénétré de réminiscences antiques (développement du portrait, du paysage, des architectures, nombre accru des accessoires réalistes et des protagonistes d'un épisode donné, gestes familiers, etc.), mais ils étaient également influencés, dans une très large mesure, par les textes et les rites de la liturgie. Cette orientation vers un approfondissement théologique était faite pour plaire aux hésichastes. Les artistes pouvaient, par conséquent, continuer à innover dans la même direction. Les tendances narratives qui, de leur côté, faisaient évoluer les programmes depuis presque deux siècles, étaient un acquis de l'humanisme qui trahissait, à notre avis, un recul de la foi — puisqu'on avait besoin de détailler le récit et de convaincre par une accumulation d'informations, de parallélismes et de symboles — mais il ne devait pas non plus déplaire aux hésichastes qui n'y voyaient probablement que le signe d'une piété fervente. Il en est de même en ce qui concerne les valeurs affectives, désormais fortement implantées dans le discours plastique. Elles avaient changé le contenu et le schéma de nombreuses images et se trouvaient, dans le passé, à l'origine de créations nouvelles. A partir des années 30 du XIVe siècle, elles progresseront plus lentement et de façon inégale, mais avec des sommets d'intensité, dont les fresques disparues de Volotovo sont un bon exemple. Rien d'étonnant à cela, puisque un grand mystique comme Nicolas Cabasilas, engagé dans le mouvement hésichaste de surcroit, avait traduit dans ses sermons ce que l'on voyait déjà depuis quelques temps sur les murs des églises: le sacré s'était humanisé et la voie vers Dieu passait par l'émotion du coeur pur et par un amour intense, imprégné de tendresse pour le Christ (cf. *infra*).

Retenons enfin, qu'au XIVe siècle la liturgie orthodoxe connaît un ultime approfondissement qui se reflètera dans la peinture. Jusqu'au XIe—XIIe siècle, elle était surtout un renouvellement sacrementel de la mort et de la résurrection du Sauveur. Certains rites rappelaient également les principaux événements évangéliques. Dès la fin du XIIe siècle une correspondance plus complète, accusant une tendance "historique" s'établit entre les rites liturgiques et la vie terrestre du Christ.[3] Cet acquis demeurera intact. Cependant, au XIVe siècle, la mystagogie de Nicolas Cabasilas déplacera à nouveau les accents,[4] non pas en éliminant les tendances "historiques", mais en les doublant d'un approfondissement dogmatique et affectif. Aussi essaiera-t-on de plus en plus d'exprimer, par la peinture, des contenus dogmatiques complexes,[5] tendance qui continuera d'ailleurs à se manifester en Russie et au Mont Athos à l'époque post-byzantine.

[3] Cf. Bornert, *Les commentaires byzantins de la divine liturgie du VIIe au XVe siècle*, Paris, 1966, p. 124—180.

[4] Voir «L'explication de la Divine liturgie» (cf. Migne, *P. G.*, t. 150, col. 368—492; trad. française par S. Salaville, in *Sources chrétiennes*, Paris, n° 4, 1943) et là «Vie dans le Christ» (cf. Migne, *P. G.* t. 150, col. 493—726).

[5] Voir un exposé plus complet sur les interférences entre liturgie et peinture murale chez T. Velmans, *La peinture murale byzantine*, Paris, 1977, p. 50, sq.

Ainsi, l'iconographie avance et innove en représentant un nombre accru d'hymnes et de prières et en soulignant l'origine céleste de la liturgie par l'image de la Divine liturgie, qui devient plus fréquente qu'auparavant et s'introduit parfois dans le registre inférieur de l'abside (Monastère de Marko, v. 1375), un emplacement particulièrement signifiant qui ne deviendra courant que beaucoup plus tard, au XVIe siècle, lorsqu'il sera presque la règle dans les églises du Mont Athos et dans celles qui s'en inspirent. Dans les grandes églises, le Jugement dernier est accompagné d'une illustration abondante et pour ainsi dire indépendante de la Seconde Venue, comme on le voit à Dečani. Les cycles des Ménologes, des Vies de saints, des Enfances du Christ et de Marie sont composés d'images de plus en plus nombreuses.

Certaines représentations nouvelles de Marie connaissent un succès immédiat. Ainsi, l'image de la "Vierge Source de Vie" qui montrait la Théotokos avec le Christ dans un récipient sur sa poitrine (si elle n'était pas plongée elle-même dans ce récipient avec Jésus)[6] correspond exactement aux idées hésychastes. Dans sa quatorzième homélie, Palamas dit textuellement que Marie est "la source et la racine de la race de la liberté"[7] et dans sa trente septième homélie, il parle d'elle en ces termes: "Seule, se plaçant entre Dieu et toute la race humaine, elle fit de Dieu un fils de l'homme et transforma les hommes en fils de Dieu"[8]; elle est donc véritablement "Source de Vie", autrement dit, la source du salut de l'humanité. Ajoutons à cela que vers 1335 apparaissent de nouveaux offices liturgiques en l'honneur de la Vierge Source de Vie, tels que celui composé par Calliste Xanthopoulos.[9]

Déjà connu à la fin du XIIIe siècle, à la Péribleptos d'Ohrid, le cycle de la Dormition de la Vierge, comprenant les Adieux de Marie, devient plus fréquent au cours du XIVe siècle. Dès les années vingt de ce siècle, on lui ajoute volontiers l'ensevelissement de Marie et l'épisode du tombeau vide ou encore l'Ascension de Marie. Pour cette dernière représentation, il s'agit d'une illustration de l'hymne de saint Jean Damascène sur l'Ascension de Marie, mais les idées hésichastes ont pu également stimuler les peintres, car Palamas insiste sur la résurrection du corps de Marie: "Elle est maintenant la seule avec son fils à habiter la région céleste avec son corps glorifié. . ." et un peu plus loin: ". . . le corps de la Mère est glorifieé de la même gloire que le corps du fils. . ."[10] Quant à la place très importante accordée au cycle de l'Acathiste avec ses vingt quatre images, ce fait est à mettre également en rapport avec le mouvement hésichaste. Pour les hésichastes, la mariologie était un aspect particulier de la christologie orthodoxe et la glorification de Marie par l'image découle, en partie, de cette thèse théologique. Il en est peut-être de même pour la tendance nouvelle de couronner la Vierge dans la Déisis, telle qu'elle apparaît au Monastère de Marko[11] ou à Saint-Athanase à Kastoria.[12] Comme on le sait ce détail, également valable pour le Christ de la Déisis, est dû en partie au désir d'illustrer les prières de la liturgie où la Vierge est appelée Reine, mais aussi à notre avis, à une influence occidentale et à l'intensification du culte marial auquel les hésichastes ont contribué. Le Christ et la Vierge de Pitié, déjà connus au XIIIe siècle à Gradac et sur des icones antérieures à cette date, connaissent seulement maintenant, une véritable vogue, et cela semble-t-il grâce à la liturgie et plus particulièrement à l'office du vendredi saint.[13] Même si elles expri-

[6] Cf. Voir des exemples chez *ead.*, *L'iconographie de la «Fontaine de vie» dans la tradition byzantine à la fin du moyen âge»*, in *Synthronon*, Paris, 1968, p. 119—135.

[7] Cf. Homélie 14, Migne, *P. G.*, t. 151, col. 169 C.

[8] Cf. Homélie 37, *ibid.*, t. 153, col. 465 A.

[9] Il s'agit d'un office glorifient la Vierge Source de Vie, célébré le vendredi Saint conjointement à l'office du jour (cf. Kniazeff, «La Théotocos dans les offices du temps pascal», in *Irenikon*, n° 1, Chevetogne, 1961, p. 30).

[10] Cf. note 8.

[11] Cf. C. Grozdanov, Iz ikonografije Markovog manastira, in *Zograf* 11, Beograd 1980, fig. 7.

[12] Cf. S. Pélékanidis, *Kastoria*, Salonique, 1953, pl. 150, b.

[13] Cf. H. Belting, «An Image and its function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium», in *D. O. P.*, 1980—1981, p. 1—16; D. Pallas, *Passion und Bestattung Christi in Byzanz*, Munich, 1965, p. 197—199.

ment aussi la piété sentimentale et quelque peu populaire qui distingue le XIVe siècle, la façon rapide dont elles se répandent a pu être favorisée par les idées hésichastes.

D'autres séries d'images savantes ou hagiographiques qui avaient connu un essor dès le début du XIVe siècle ne devaient pas contrarrier les hésichastes: les parallélismes entre l'Ancien et le Nouveau Testament, l'illustration des Psaumes, enfin, la représentation d'offices funèbres de hauts prélats locaux, comme on le voit dans l'ancien royaume serbe, et qui signifiaient entre autres, un prestige accru de l'Eglise et une omniprésence des offices liturgiques dans le décor. Une tendance, déjà très développée au début du XIVe siècle, semble encore plus forte vers les années quarante: on assiste alors à une augmentation des thèmes iconographiques, et surtout des cycles, des sujets composant chaque cycle, des épisodes exprimant un même sujet, enfin des personnages et accessoires inclus dans chaque scène. Le décor de Dečani reste le meilleur exemple à citer pour cet état des choses, avec plus de vingt cycles représentés, quarante scènes dans le seul cycle de la Passion, quarante six épisodes de l'Ancien Testament, vingt six pour le Jugement dernier et trois cent soixante cinq images composant le Ménologe.[14] On tend également à augmenter le nombre et la longueur des inscriptions qui deviennent parfois des textes explicatifs, sans doute justifiés par la complexité croissante des représentations.

Le style des peintures savantes qui s'approchent du milieu du XIVe siècle ou se situent dans sa seconde moitié est assez difficile à définir globalement. Il nous semble pouvoir y distinguer deux principaux courants. Le premir continue à développer les innovations de l'époque des Paléologues en ne partant d'ailleurs pas nécessairement du style élégant et maniéré de Kahrié Djami, comme on l'a toujours dit. Le second montre à la fois des caractéristiques qui trahissent ce maintien des principales valeurs de la renaissance des Paléologues et d'autres qui marquent un recul par rapport à l'acquis du début du XIVe siècle.

LA TENDANCE STYLISTIQUE "DE PROGRÈS", ISSUE DE CONSTANTINOPLE

Ce courant artistique, dont l'évolution est une suite logique de toutes les innovations introduites par la renaissance des Paléologues, se développe, pour ainsi dire, dans le sens de l'histoire, parallèlement à la pré-renaissance italienne, sans lui ressembler pour autant. Il s'affirme aussi bien dans les miniatures et les icones que dans les peintures murales, et a déjà fait l'objet de différentes études.[15] Il se manifeste dans l'église d'Ivanovo (1331—1371),[16] la chapelle de la tour de Chrelio (1335—1342),[17] la coupole de Saint-Georges à Sofia (2ème moit. du XIVe s.),[18] à la Péribleptos (1360—1371) et plus tard à la Pantanassa (1428) de Mistra.[19] A ce groupe de monuments s'ascocient étroitement les décors des églises de l'Archange Michel du monastère de Skovorod (v. 1360) et de la Transfiguration à Novgorod (1378), peinte en partie par Théophane le Grec, ainsi que le décor de Saint—Théodore Stratilate à Novgorod (1370—1380), de l'église de la Dormition à Volotovo (v. 1380), détruit pendant la dernière guerre, de l'église du Christ Sauveur à Kovalevo (1380) et de celle de la Nativité du cimetière près de Novgorod (1381).[20]

[14] Cf. V. Petković et Đ. Bošković, *Manastir Dečani*, Belgrade, 1941, p. 1—71.

[15] Cf. A. Grabar, «Les fresques d'Ivanovo et l'art des Péléologues», in *Byzantion*, fasc. 3, vol. XXV—XXVI—XXVII, 1957, p. 581—590; V. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics*, Londres, 1966, p. 143, sq.; *id. Drevnerusskie mozaiki i freski*, Moscou, 1973, p. 278, sq.; E. Bakalova, «Sur la peinture bulgare de la seconde moitié du XIVe siècle (1331—1393), in *l'Ecole de la Morava et son temps*, Belgrade 1972.

[16] Cf. Grabar, «*Les fresques...*», fig. 2—10

[17] Cf. L. Praškov, *Chreliovata kula*, Sofia, 1973, fig. 16—74.

[18] Cf. K. Kristev — V. Zakhariev, *Stara balgarska živopis*, Sofia, 1960, fig. 39.

[19] Cf. G. Millet, *Les monuments de Mistra*, Paris, 1910, fig. 109—131, 137—152.

[20] Sur toutes ces églises voir: V. Lazarev, *Old Russian...*, comme suit: Skovorod — p. 256, fig. 118—120; Transfiguration à Novgorod — p. 258, fig. 121—129; Théodore Stratilate à Novgorod — p. 258, fig. 130, 131 et 65, 67 sur p. 257; Volotovo — p. 259, fig. 132—146; Kovalevo, fig. 147—148; Nativité fig. 149, p. 262.

Il faut leur ajouter les peintures des principales églises de l'école de la Morava — Ravanica (1385—87), Kalenić (1413) et Resava (1418)[21] — bien qu'elles se distinguent nettemen- par rapport à celles citées plus haut, par leur inspiration lyrique et méditative, et aussi par une certaine parenté avec la tradition occidentale (cf. *intra*).[22]

Cette liste de monuments ne se veut nullement exhaustive et les décors cités à titre d'exemples ne prétendent pas être tous de la même qualité. Cependant, les coups de pinceaux rapides, la nervosité du style, et son orientation vers des modèles antiques exigent une certaine virtuosité, des connaissances et une culture humaniste. Ces peintures permettent d'observer un développement, parfois considérable, des traits qui avaient fait l'originalité du style du début du XIVe siècle, tel qu'il apparaît à Kahrié Djami et peut être avec encore plus d'évidence — en ce qui concerne la facture — dans certaines peintures de Gračanica ou de Staro-Nagoričino (fig. 1). Car, l'un des traits les plus caractéristiques de ce courant artistique est un traitement pictural très libre de type quasi impressionniste. Notons cependant que certains progrès dans le domaine de la perspective — par exemple, la façon de situer un personnage dans l'espace et d'user du raccourcis que l'on voit à Kahrié Djami[23] ne seront ni repris ailleurs par les contemporains, ni dépassés plus tard.

Cet art, qui est une dernière phase et probablement l'ultime développement possible de la renaissance des Paléologues, se situe à contre courant par rapport aux idées de la seconde moitié du XIVe siècle, dominées par la pensée et la mystique hésichaste; aussi, n'aura-t-il pas d'avenir et ce point est important. Il est dû à des artistes de talent, humanistes convaincus, même s'ils décoraient parfois, sur la demande d'un donateur royal, des églises de monastères hésichastes.[24] D'ailleurs, les milieux cultivés, proches de la cour de Constantinople, les lettrés et les artistes, les peintres des cours des Etats balkaniques restaient attachés à la pensée et au goût humanistes, même si, dans la capitale byzantine, l'on avait considéré qu'il était prudent de laisser la victoire aux hésichastes.

Rappelons les principaux traits de ce courant ou de ce style qui se situe à la pointe du progrès. L'un des plus marquant est la dynamique de ces images, à laquelle participent personnages, architectures et paysages. Elle est soutenu par un sens aigu du drame et une tendance lyrique et sentimentale en plein essor qui transgresse avec violence et témérité certains principes fondamentaux de l'esthétique byzantine. Ceci concerne tous les décors cités, dont on trouve les prémices à l'église de la Nativité de la Vierge du monastère de Snetogorsk (1313, fig. 2), à Ivanovo (fig. 3) et ailleurs.

Dans le groupe d'oeuvres appartenant à ce courant, les personnages sacrés, toujours passionnés, exécutent des mouvements variés et rapides. Les têtes se renversent, le corps se cabrent ou s'élancent sur une diagonale (fig. 7), les jambes s'envolent, très éloignées l'une de l'autre (fig. 7, 8), les bras se meuvent avec vivacité, fes corps se penchent et risquent de tomber emportés par leur élan (fig. 8), tandis que les mains parlent à l'aide de gestes expressifs d'une grande diversité. La figure humaine ainsi dynamisée, est représentée avec des raccourcis plus

[21] Des reproductions de ces peintures dans *L'Ecole de la Morava et son temps....* ou chez V. Đurić, *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Belgrade 1975, surtout les pl. XXXVIII, XXXIX et les fig. 111—115 où le style et la technique sont bien visibles.

[22] En effet, lorsque plus loin nous essayerons de mieux definir les caractéristiques du mouvement de progrès, la plupart de nos observations concerneront les peintures citées précédemment, et non pas celles de l'école de la Morava.

[23] Il suffira de citer quelques exemples. Ainsi, la figure assise de saint Jean Damascène écrivant dans l'un des pendentifs de la chapelle Sud de Kahrié Djami est proprement stupéfiante. Le saint est vu de trois quart et son corps se déploie sur une diagonale, ce qui est obtenu par la position des pieds et surtout par la hauteur différente des genoux. Deux grandes lignes foncées et incurvées permettent de penser qu'elles appartiennent au dessin d'origine qui avait servi à situer les genoux et peut-être les cuisses dans l'espace. La longueur des deux jambes entre le genou et la cheville est également différente grâc à l'effet du raccourcis (cf. P. Underwood, *The Kariye Djami*, New York, 1966, 3, reprod. p. 380, fig. 204). Le nombre des têtes penchées d'un côté ou de l'autre, dans cette église, est également très élevé. Celle d'un ange du Jugement dernier — penchée vers la gauche — est d'un dessin si juste que l'on a l'impression que dans l'instant qui suit, elle aura achevé sa rotation (cf. *ibid.*, reprod. p. 380, fig., 204).

[24] Ceci est notamment le cas de Crkvata à Ivanovo.

ou moins exacts, mais toujours audacieux et "modernes", les personnages apparaissent parfois de dos, attitude que l'on ne voyait pas auparavant, et de profil, plus souvent que l'on n'y était habitué jusque là. Le mouvement que nous avions appelé rotatoire à propos de plusieurs personnages d'Ivanovo, dont le soldat au premier plan de la Trahison, et qui consiste à montrer les jambes d'un personnage tournées d'un côté et son torse de l'autre est fréquent (fig. 3).

Les corps et les membres sont allongés, les silhouettes affinées, les têtes, les mains et les pieds, singulièrement petits. Pourtant ces corps ont plus de force et de vigueur qu'à Kahrié Djami et lorsqu'on les dénude, apparaît une musculature plus ou moins soulignée, mais toujours traitée sans l'aide du contour et de manière à faire rebondir les volumes (fig. 3).

Le modelé est généralement très poussé, polychrome (sauf dans certaines églises de Novgorod où l'on suit, sur ce point un autre principe),[25] appliqué d'une façon picturale, par taches juxtaposées et en tons finement dégradés. Les effets de la lumière sont soulignés par des accents nerveux posés sur les visages et les drapés. Ce sont des traits blancs ou bistres qui éclairent les fronts et les pomettes, font rebondir une partie anatomique, comme c'est le cas à la Péribleptos à Mistra (fig. 9) et ailleurs, ou indiquent aussi le mouvement et les plis d'un drapé de façon véritablement impressionniste, comme dans la Résurrection de Lazare à Volotovo (fig. 5), par exemple. Ces accente trahissent toujours une grande rapidité de l'exécution. Ils sont déjà bien connus au début du XIVe siècle, mais, à ce moment là ils se fondent et s'intègrent davantage à l'ensemble du modelé; de même, ces traits de lumière sont-ils rendus par des coups de pinceaux plus appliqués et plus lents que ceux de la seconde moitié du XIVe siècle. La grande liberté de la facture qui se manifeste dans certains monuments de cette période a quelque chose de stupéfiant pour le byzantiniste.

Les architectures et les paysages ne se développent que dans une certaine mesure: les paysages sont souvent plus proches de la réalité, comme en témoignent les arbres dans l'Ascension (fig. 11) à la Péribleptos à Mistra, mais ce n'est pas une règle, et rien n'est plus abstrait (à la façon des peintres du XXe siècle) que les rochers à Volotovo (fig. 4,5). Certains éléments du paysage participent à la dynamique des personnages, par exemple, les rochers dans la scène de la décollation de saint-Jean-Baptiste à Ivanovo (fig. 7), ou ceux de la Nativité à la Péribleptos de Mistra.[26] Le décor architectural n'est jamais réaliste, il est seulement encore plus abondant et plus complexe qu'au début du siècle.

Ce courant artistique est repris, assimilé, et transformé dans les monuments de l'école de la Morava. Qu'est-ce qui change ici? Le drame, la violence dans les attitudes et les sentiments exprimés, la fougue et les accents »impressionnistes« sont absents. Il reste un raffinement et une élégance extrêmes, un lyrisme intense, des mouvements mesurés et gracieux (malgré les saints guerriers qui brandissent leurs sabres), une grande douceur dans les visages où l'on recherche davantage une beauté aimable que la noblesse classique des traits, un goût pour les vêtements richement ornementés, composés parfois de lourds tissus brochés ou brodés. Le modelé reste très savant et l'aspect pictural (*mahlerisch*) est souligné. Les visages sont individualisés et chargés d'états d'âme, ce qui est également particulièrement »moderne«. Les caractères des fresques de la Morava sont le résultat d'une symbiose réussie entre le style académique et parfais un peu lisse de Kahrié Djami ou de décors de ce type, et une influence du gothique international qui touche tout naturellement ces régions proches de la côté Adriatique et séparées des grands centres artistiques byzantins à cause de l'avance incessante des Turcs.[27]

[25] Je pense aux visagés de Théophane le Grec, d'un ton sombre et uni, avec seulement quelques touches claires, d'autant plus violentes et accontuées (cf. Lazarev, *Storia*..., fig. 473—481.

[26] Cf. Millet, *Mistra*..., fig. 118,1. Des reproductions en couleurs, donnant une idée juste de la facture chez M. Chatzidakis, *Mistra*, Athènes, 1981, fig. 47, p. 79.

[27] Voir de nombreuses illustrations et la bibliographie complète sur ces églises dans *L'école de la Morava et son temps*, Belgrade 1972; sur les influences occidentales, cf. T. Velmans, «Infiltrations occidentales dans la peinture murale byzantine au XIVe et au début du XVe siècle», in *L'école de la Morava et son temps*, Belgrade, 1972, p. 37—49.

LE COURANT STYLISTIQUE DÉCADENT

Ce deuxième courant artistique byzantin de l'époque semble avoir été plus largement répandu que le premier, ce qui explique le jugement extrêmement sévère et restrictif, exprimé par V. Lazarev sur l'ensemble de la peinture byzantine de la seconde moitié du XIVe siècle.[28] Ce jugement nous a paru inexact à cause des brillantes réalisations dont il a été question. Il faut cependant reconnaître qu'il s'applique avec raison à la majeure partie des oeuvres conservées. Dans ces oeuvres, en harmonie avec la spiritualité et les idées des théologiens de l'époque, on remarque une régression par rapport aux plus belles réalisations de l'époque des Paléologues. Le brillant héritage est en effet modifié et surtout codifié, de telle sorte que ce qui avait été un élan spontané soutenu par des idées, des émotions, et des goûts authentiques, est maintenant transformé en formules et en procédés. Ceux-ci donnent encore de bons résultats lorsque les peintres ont du talent, mais généralement le regard glisse sur des formes trop lisses qui ne nous touchent plus en profondeur. Bien entendu, il ne faudrait pas pour autant confondre ce style décadent avec une troisième forme d'expression, connue dans la peinture murale byzantine antérieure, mais surtout répandue au XIVe et XVe siècles: le style d'inspiration populaire qui ne fait pas partie de notre sujet.

Parmi les décors les plus typiques de notre deuxième groupe, on peut citer ceux de: Saint-Démetrius (1333—1345) et de l'église de la Vierge à Peć (avant 1337), l'église du Sauveur à Dečani (1335—1350), celle de l'Archange Michel à Lesnovo (1349), Sainte-Sophie (mil. XIVe s.) et l'Evangelistria à Mistra (v. 1356); ou encore les peintures de Treskavac (av. 1360), de Veliki Grad sur la Prespa (v. 1360), du monastère de Zaum (av. 1360), de l'ancien Saint-Clément à Ohrid (1378), celles exécutées v. 1380 aux Saints-Archanges à Chilandar ou encore celles de Saint-Athanase à Kastoria (av. 1380),[29] etc.

Ce qui frappe le plus dans ces peintures est la transformation de moyens d'expression vivants en stéréotypes. Beaucoup de particularités découlent de ce trait absolument fondamental. Citons parmi d'autres l'aplatissement et l'ameniusement de la forme, doublés d'une sorte de sécheresse (fig. 11), le schématisme des plis et les complications gratuites qui s'y manifestent. L'aspect particulièrement statique et crispé du mouvement (fig. 12) dérive, lui aussi, de ce penchant à la formule. La forme s'amenuise, se morcelle et bien souvent les membres du corps humain sont filiformes et durs (fig. 13). La tendance décorative est plus marqués. Enfin, les visages sont soit expressifs jusqu'à la caricature, soit morne et sans vie. Le graphisme prend le dessus sur l'ancien traitement pictural de la forme, à des dégrés divers selon les monuments. Il ne domine cependant pas complètement les personnages et on assiste à une sorte de compromis: les touches de lumière du début du siècle sont maintenues, mais leur intensité est trop forte, le dégradé subtil manque, et des contours ou des traits foncés figurent à côté d'elles, limitant ainsi l'effet pictural qu'elles produisaient initialement (fig. 13, 14). Parfois des survivances de la peinture des Comnènes apparaissent, tels les plis en rouleau dans le dos, comme on en voit, par exemple, chez Joseph et Marie dans la Nativité du Christ de l'église de la Vierge à Peć (fig. 14).

La formule stéréotypée et les tendances décoratives sont également présentes dans le paysage. Ainsi, à Saint-Démétrius à Peć, les mêmes rochers schématiques et penchés d'un côté, parsemés de touches d'herbes beaucoup trop grandes et éminement graphiques, peuvent être observés dans un certain nombre de compositions, dont la Résurrection de Lazare, l'Entrée à Jérusalem, l'image d'un évangéliste, etc. (fig. 15). Le narthex de Dečani est une illustration parfaite

[28] Cf. Lazarev, *Storia...*, p. 379—394, 400, 410.

[29] Les dates, la bibliographie et les reproductions de ces décors, chez Đurić, *Vizantijske Freske...* Pour Mistra, voir G. Millet, *Mistra...*; pour Kastoria, Pélékanidis, *Kastoria...*

des caractéristiques du style décadent du milieu du XIVe siècle,[30] mais le naos de la même église qui est encore un bel ensemble de peintures n'y échappe pas non plus vraiment. L'énorme Pantocrator du mur Est ou la Vierge plus large que les cieux dans l'abside[31] sont des peintures schématiques et stéréotypées. Même la partie la plus intéressante et le plus vivante de cet ensemble que forment les épisodes de la Seconde-Venue et du Jugement dernier,[32] dans la partie Ouest du naos, nous donnent une seule et même impression: le dessin et le modelé sont soignés, voire académiques, mais ils n'arrivent ni à nous émouvoir, ni à s'imposer à notre conscience comme des présences, à la manière des oeuvres byzantines antérieures.

Cet ensemble de traits permet de parler d'un début de décadence et d'un retour en arrière partiel, qui est sans doute dû à un certain essoufflement de l'art des Paléologues, mais peut-être aussi à l'influence hésichaste, somme toute assez hormale à l'époque. Un examen plus approfondi montrerait sans doute qu'un certain nombre de décors participent aux deux courants que nous avons distingués, mais ceci ne changerait rien à la physionomie de la peinture murale byzantine vers le milieu et dans la seconde moitié du XIVe siècle.

Cet aperçu schématique des principales tendances iconographiques et stylistiques qui dominent la peinture murale de type savant dans les régions du monde byzantin qui suivaient Constantinople, pour ainsi dire pas à pas, permet d'aborder le problème que pose la pénération fortement accrue de l'influence constantinopolitaine en Géorgie, au XIVe siècle, et plus particulièrement à l'époque de Dečani considérée au sens large, c'est-à-dire entre les années 30 et 70 du XIVe siècle. Il sera question d'églises plus tardives seulement dans la mesure où cela sera nécessaire pour une datation antérieure.

LIMITES DE L'INFLUENCE CONSTANTINOPOLITAINE, AVANT 1350 ENVIRON, EN GÉORGIE

Avant le milieu du XIVe siècle la peinture murale géorgienne appartient, dans son ensemble, à l'art de la périphérie orientale du monde byzantin. Traversée de tendances conservatrices et de réminiscences paléochrétiennes, inspirée d'une pensée religieuse proche du christianisme primitif à bien des égards, elle a également à son actif des créations et des habitudes iconographiques originales.[33]

L'infiltration de la règle constantinopolitaine se laisse observer déjà avant le XIVe siècle, et cela surtout dans le décor absidial de quelques églises peu nombreuses de la fin du XIIe et du XIIIe siècle. Elle est toujours imparfaite, puisque la Communion des apôtres au second registre de l'abside est très rare, que les saints évêques officiants sont presqus toujours repoussés sur les murs du bêma, que l'Amnos manque. Dans les autres parties de l'église on se contente de cycles et d'images généralement peu nombreux, peu développés et à peine touchés par les tendances affectives et narratives de la peinture des Paléologues. Quant à l'influence de la liturgie sur le décor pariétal, qui s'accroît si puissamment dans les régions qui suivent Constantinople à la lettre, elle n'augmente pour ainsi dire pas pendant cette période.[34]

Des innovations stylistiques relativement importantes apparaissent pourtant à l'extrême fin du XIIIe siècle, dans la chapelle Sud de l'église de la Vierge à Gelati (1291—1293),[35] avec

[30] Cf. Petković et Bošković, *op. cit.*, pl. XCV, par exemple, qui est l'une des peintures les plus soignées de ce narthex.

[31] Cf. *ibid.*, pl. LXXV.

[32] Cf. *ibid.*, pl. CCLXXII, sq.

[33] Voir un résumé sur ces faits et quelques données bibliographiques chez T. Velmans, «La peinture murale en Géorgie qui se rapproche de la règle constantinopoltaine (fin XIIe—déb. XIIIe s.)», in *Actes du Symposium de Studenica*, Beograd 1988, les premières pages et notes.

[34] Cf. *ibid.*

[35] Cf. R. Mepisašvili, T. Virsaladze, *Gelati, architecture, mosaic, frescoes*, Tbilisi, 1982, pl. 64, 65 et documents personnels.

un traitement plus libre du modelé et une grande noblesse dans les types de visages que l'on observe surtout chez les saints évêques de l'abside.

Au début du XIVe siècle, les églises de style savant sont peu nombreuses dans le pays et assez mal conservées, comme le montrent les peintures de Saint-Georges à Sori, où seule l'une des trois couches visibles est du début du XIVe siècle,[36] et celles de l'église de l'Ascension de la Vierge à Martvili.[37] On distingue plusieurs couches de peintures dans cette église. Celle qui est du début du XIVe siècle montre la Vierge à l'enfant adorée par deux anges dans la conque absidiale. Deux particularités frappent dans cette image. Si Marie se présente toujours encore strictement de face, les genoux tres écartés l'un de l'autre, comme dans les églises du XIIIe siècle, l'enfant est assis d'une façon plus libre qu'à l'accoutumé et se présente de trois quarts. Les deux archanges s'inclinent jusqu'à terre. Au second registre apparaît la Communion des apôtres sous les deux espèces. Enfin, dans la partie Ouest de l'église, la Dormition de la Vierge est de la même époque.

UN DÉCOR DE STYLE SAVANT VERS LE MILIEU DU XIVe SIÈCLE, EN GÉORGIE: L'ÉGLISE DE LYKHNY

C'est dans les peintures de l'église de la Dormition de la Vierge à Lykhny, située en Abhasie, tout près de la mer Noire, qu'un pas décisif est franchi. L'édifice date du Xe—XIe siècle et quelques traces insignifiantes de peintures demeurent de cette première période. Les parois ont été restaurées, voire reconstruites ultérieurement, et jusqu'au XIVe siècle.[38]

La peinture de la conque absidiale est partiellement détruite (fig. 16). On y distingue cependant la Vierge trônant avec l'enfant qu'elle tient devant elle, selon les schémas archaïques que l'on n'a jamais cesser de représenter en Géorgie. Deux anges adorant, profondément inclinés vers Marie, l'entourent.

Le second registre est occupé par une Communion des apôtres sous les deux espèces où l'on remarque quelques nouveautés: des architectures, assez importantes et absentes jusqu'ici, apparaissent aux deux extrémités de ce registre, comme on le voit dès le XIIIe siècle dans les Balkans. Au milieu de la composition, deux cyboria abritent, chaque fois, le Christ debout derrière un autel. Il offre le vin à Paul (côté Sud) et distribue le pain à Pierre (côté Nord). Les deux figures de Jésus sont suivies, chaque fois, de douze apôtres. A gauche, un apôtre s'est glissé assez curieusement sous le cyborium; il se tient à la gauche du Christ, les mains jointes, en attitude de prière. Dans la file de droite, le dernier disciple, fortement penché en avant, tourne le dos à la procession; il s'agit de Judas pleurant (fig. 16).

Les deux formules, six ou douze apôtres de part et d'autre du Christ sont connues dans les Balkans, mais celle de Lykhny est plutôt exceptionnelle. Généralement, les programmes byzantins tiennent à la disposition plus harmonieuse de six apôtres de part et d'autre des deux figures du Christ. Cependant, une disposition de la totalité des apôtres de chaque côté existe également au XIVe siecle, par exemple, à Saint-Nikita de Čučer, Gračanica, Chilandar et ailleurs. Quant à la présence de Judas pleurant, seuls des schémas post-byzantins semblent avoir utilisé cette formule, si l'on exclut le Judas pleurant dans la Communion du vin à l'église d'Ubisi (fin XIVe siècle).[39] L'apôtre sous le cyborium, à la gauche du Christ, à Lykhny, est certainement un *hapax*. L. Šervašidze pense que la figure en question pourrait être celle du saint patron du donateur, mais si rien ne s'oppose à une telle affirmation, rien ne la confirme particulièrement. Il pourrait

[36] Cf. S. Amiranašvili, *Istorija gruzinskogo iskusstva*, Moscou, 1950, p. 244—245.

[37] Cf. Répertoire à l'Institut d'histoire de l'art à Tbilisi.

[38] Sur ce décor, voir V. Lazarev, *Storia*... p. 402; L. Šervašidze, *Nekotorie srednevekovie stennie rospisi na teritorii Abhasii*, Tbilisi, 1971; *id.*, *Srednevekovaja monumentalnaja živopis v Abhasii*, Tbilisi, 1980, p. 67, sq., avec le bibliographie antérieure.

[39] Cf. Š. Amiranašvili, *Georgian painter Damiane*, Tbilisi 1974, fig. 27.

aussi bien s'agir d'une maladresse ou d'un oubli du peintre, voire d'une difficulté de représenter autant de personnages de manière à ce que tous soient visibles.

Le centre du troisième registre de cette abside est quelque peu surprenant. Il est occupé par les trois fenêtres traditionnelles dans les grandes églises en Géorgie. De part et d'autre de la fenêtre centrale apparaissent les deux chandeliers, habituels en Géorgie à cet emplacement, mais avec de tous petits cierges, comme s'ils avaient fini de brûler; ceci, pour laisser de la place aux deux anges qui sont représentés juste au-dessus. Légèrement tournés vers l'axe de l'abside et vus de trois quarte, ils tiennent des rhipidia ornés de séraphins (fig. 16). Cette disposition confirme notre hypothèse, à savoir que l'artiste a eu du mal à répartir correctement les figures du deuxième registre. Car, contrairement à ce qui a été dit,[40] ce déplacement des anges est très rare dans l'art byzantin. Si l'on trouve parfoi la Communion des apôtres sans les anges diacres; comme c'est le cas à Sopoćani ou à Kalenić,[41] par exemple, le transfert des anges sur un autre registre est inhabituel.

De part et d'autre des fenêtres centrales et de leur décor se trouvent deux scènes vétérotestamentaires: à gauche, la Philoxénie d'Abraham, à droite, le Tabernacle du Témoignage (fig. 16). Ces deux épisodes bibliques sont aussi des préfigurations du sacrifice et se trouvent, à ce titre, bien à leur place sous la Communion des apôtres. La Philoxénie d'Abraham Gen. XVIII, 1—8, 15) est disposée dans un paysage avec deux arbres, qui suggèrent sans doute les chênes de Mambré (fig. 17), mais l'architecture habituelle qui indique la tente d'Abraham, comme c'est le cas à Gračanica (fig. 18), par exemple, manque. Les trois anges sont assis autour d'une table rectangulaire. Sans être plus grand que les autres, celui du milieu porte le nimbe crucigère et se présente, seul, de face. Les deux autres anges nimbés sont assis à ses côtés, les pieds posés sur des escabeaux et vus de trois quarts. Un détail réaliste et amusant est à relever: le pied droit de l'ange de droite apparaît à moitié derrière le pied de la table, alors que le gauche repose sur l'escabeau. On cherche manifestement à obtenir ainsi un certain approfondissement du champ pictural auquel on n'aurait jamais pensé avant le XIVe siècle. Entre les deux marchepieds se tient un quadrupède; Abraham et Sara (très abîmé) sont des figures minuscules, coincées entre les trois anges. Une inscription georgienne dit: »Lorsque la Sainte Trinité visita Abraham.«

Le repas offert par Abraham et Sara aux trois visiteurs est, comme on le sait, une préfiguration de l'Ancien Testament qui fut mise en parallèle avec le dernier repas que le Christ partagea avec les apôtres. Comme la Cène, la Communion des apôtres et l'Amnos, notre épisode vétérotestamentaire est chargé de valeurs eucharistiques et le veau servi aux trois messagers célestes préfigure l'agneau sacrifié. Souvent, on situe la scène face au Sacrifice d'Abel et de Melchisedech, comme c'est le cas à San Vitale à Ravenne[42] et à Sainte-Sophie d'Ohrid.[43] S'il ne figure généralement pas dans l'abside des églises balkaniques, ce sujet est parfois représenté à proximité du sanctuaire, comme c'est le cas à Sainte-Sophie d'Ohrid (mur Sud de la nef centrale),[44] ou sur les murs du bêma, comme à Gračanica. Selon la représentation des trois anges on peut distinguer deux types d'images qui correspondent à deux interprétations légèrement différentes de l'événement qu'ont données les Pères de l'Eglise. L'une de ces interprétations accentue les allusions au sacrifice et à la communion,[45] l'autre — le symbolisme trinitaire exprimé par les trois »visiteurs.«[46] La première interprétation est parfois présente dans

[40] Cf. Šervašidze, *Srednevekovaja živopis...*, p. 86.

[41] Cf. B. Živković, *Sopoćani* (dessins), Belgrade, 1984, p. 14—15; *id.*, *Kalenić* (dessins), Belgrade, 1982, pl. III.

[42] Cf. G. Bovini, *Eglises de Ravenne*, Novara, 1960, p. 117, 124.

[43] Cf. Hamann-Mac Lean, *op. cit.*, fig. 19.

[44] Cf. *ibid.*, plan 2 et 3, zone III et IV, 3.

[45] Cf. Migne, *P. G. T.* 22, vol. 384.

[46] Cette conception correspond à l'interprétation de l'événement par saint Augustin: «Tre vidit, unum adoravit» (Contr. Maxim. 1, II, c. XVI, Serm. CLXXI).

l'art paléochrétien, comme on le voit à Sainte-Marie-Majeure[47] et à San Vitale,[48] mais aussi plus tard, dans le narthex de Saint-Marc de Venise ou à Gračanica (fig. 18). Dans ces schémas, l'ange du milieu est un peu plus grand que les deux autres. La deuxième variante montre les trois anges de la même taille, sans accentuation particulière. A Tokali kilisse (2ème moit. du Xe s.), cette représentation porte même l'inscription "Η ΑΓΙΑ ΤΡΗΑΣ".[49] Ces détails, l'inscription Géorgienne, ainsi que la mise en rapport de notre composition avec des images du sacrifice, lui donnent la valeur d'une préfiguration du sacrifice du Christ et de l'eucharistie. C'est aussi ce qui explique la présence de la scène dans l'abside, ainsi que le nimbe crucigère de l'ange du milieu, sa taille, la manière dont il est flanqué par Abraham et Sara, ainsi que le soin particulier avec lequel on représente la vaisselle, dont un calice. Pourtant une inscription géorgienne dans la partie supérieure de l'image dit: »Ici la Trinité est venue«.[50]

A droite des fenêtres centrales de ce troisième registre, apparaît une autre image vétérotestamentaire du sacrifice qui est aussi une préfiguration de Marie — le Tabernacle du témoignage (fig. 19). Elle porte l'inscription: "ἡ σκῆνη τοῦ μαρτηρίου". Le fond de la scène est occupé par une architecture tripartite qui représente le tabernacle. Au premier plan, Moïse, jeune et portant une courte barbe, tient une sorte de boîte rectangulaire — les Tables de la Loi — tandis qu'en face de lui Aaron (longue barbe blanche) agite un encensoir. Tous deux sont vêtus de costumes de grands prêtres, mais Moïse est couronné. Bien que le couvre-chef d'Aaron est assez mal dessiné, il devrait représenter la mitre de grand prêtre. Les deux personnages sont nimbés. Près d'Aaron se dresse le chandelier à sept branches. Entre les deux figures, au milieu de la composition, un ciborium abrite un autel. Celui-ci porte l'arche sur laquelle est posée une aiguière d'or. La nappe d'autel et l'aiguière sont décorées d'un médaillon avec la Vierge en buste (invisibles sur notre reproduction, mais faciles à distinguer sur la fresque). Le sigle MP-OY accompagne l'image de l'aiguière. Au-dessus de ces objets sont représentés deux séraphins à six ailes, conformément aux indications de l'Ancien Testament (III Rois, VI, 27, VIII, 10—11); mais les ailes des séraphins ne se touchent pas (au milieu), comme le précise le texte du Livre des Rois, si bien que leur position correspond davantage à ce qui est dit dans l'Exode (XXXVII, 8), comme c'est d'ailleurs le cas à Kahrié Djami.[51] Ce dernier texte, parle de deux chérubins distancés l'un de l'autre.

Quand aux objets mentionnés, ils ont une fonction précise dans le déroulement de l'action. L'arche de l'Alliance contenait les Tables de la Loi et la verge fleurie d'Aaron (parfois, sur les images, il la porte lui-même). L'aiguière était remplie de la Manne. Tous ces objets sont également des figures de Marie,[52] d'où son portrait qui les marque souvent à la manière d'un sceau.[53] Le chandelier à sept branches est, lui aussi, une figure de Marie, selon Jean Damascène,[54] et porte d'ailleurs son portrait dans certaines oeuvres post-byzantines.[55] A partir de cette période on représente beaucoup moins le transport de l'arche que son arrivée définitive dans le Saint des Saints du temple de Salomon. Parfois, on figure aussi les pains de l'offrande, comme on le voit à Curtea de Argeş (av. 1352),[56] mais le peintre de Lykhny a négligé ce détail. Les médaillons avec la Vierge en buste existent sur les mêmes objets à Lykhny et à Curtea de

[47] Dans l'un des deux épisodes qui illustrent ici l'événement, l'ange du milieu est distingué des autres par une auréole qui l'entoure (cf. note 34).

[48] Cf. M. van Berchem et E. Clouzot, *Mosaïques chrétiennes*, Genève 1924, p. 17, fig. 14. Cf. note 37.

[49] Cf. G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1936, I, 1, p. 326.

[50] Cf. Šervašidze, *Srednevekovaja živopis...*, p. 91.

[51] Cf. S. Der Nersessian «Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion», in *The Kariye Djami*, 4, Princeton, p. 3.

[52] Cf. Le Sermon d'André de Crète, cf. Migne, *P. G.*, t. 97, col. 868 C.

[53] Voir, par exemple, cette image à Lesnovo (cf. A. L. Okunev, «Lesnovo», in *L'art byzantin chez les Slaves. Les Balkans*, Ier rec. Th. Uspenskij, Paris, 1930, pl. XXXIV).

[54] Cf. Migne, *P. G.*, T. 96, col. 712 C.

[55] Par exemple, à Dionysiou et Dochiariou au Mont Athos (cf. G. Millet, *Les monuments de l'Athos*, Paris, pl. 196, 2, 218, 2).

[56] Cf. O. Tafrali, *Monuments byzantins de Curtea de Arges*, Paris, 1931, pl. XIII.

Argeş. Tous les objets symboliques cités sont évoqués pendant les vêpres qui précèdent la fête de la Présentation de la Vierge au temple, célébrée le 21 novembre. Dans les chants et les homélies de cet office, Marie est identifiée à tous les objets qui figuraient dans le Tabernacle.[57] De plus, elle est appelée le temple de Dieu, plus beau que celui de Salomon.

Pour mieux comprendre limage de Lykhny et son emplacement, il serait utile de retracer brièvement l'évolution du sujet. Toutes les variantes auxquelles il a donné lieu reposent sur les événements relatés par le livre de l'Exode (XXV—XXVIII). Mais les destinées et la signification de l'Arche d'Alliance sont également évoquées ailleurs dans l'Ancien Testament (Jos. III—IV, VI, Sam. IV—VII, 2—6, III Rois, VIII, 1—8) et même dans l'Apocalypse de Jean (XI, 19): »Et le temple de Dieu dans le ciel fut ouvert, et l'arche de son alliance apparut dans son temple...«. Ces rappels fréquents dans l'Ancien Testament sont évidemment dûs à l'importance extrême de la fameuse alliance qu'Israël avait conclu avec l'Eternel, alliance dont l'arche est le symbole.

Le passage du livre III des Rois (VIII, 1—11) évoque le transport des Tables de la Loi dans le Saint des Saints du temple de Salomon. C'est lui que l'on représente à Byzance à une haute époque, comme on le voit à Sainte-Marie Majeure,[58] par exemple. Plus tard on illustre différents passages bibliques relatant les nombreux transports de l'arche; ces images apparaissent dans les manuscrits, dont le plus connu est sans doute le fameux Rouleau de Josué.[59] Dans la pensée des théologiens chrétiens, l'arche devient une préfiguration de Marie, puisque la Vierge reçoit en son sein le Verbe. Marie est donc considérée comme le lieu où l'humain et le divin se rejoignent dans l'incarnation du Logos. Mais il faut attendre le XIIe siècle pour que la pensée des théologiens trouve un écho dans les images. Le Recueil des Homélies de Jacques de Kokkinobaphos (Vat. gr. 1162[60] et Paris. gr. 1208), montre l'Arche au dessus de la Distribution des baguettes aux prétendandants de Marie, ce qui crée un lien entre les deux représentations. Enfin, au XIVe siècle, le sujet biblique, enrichi de rappels directs à la Vierge, apparaît dans la peinture murale avec le succès que l'on sait.[61] Souvent, il est même intégré à tout un cycle de préfigurations de Marie, comme c'est le cas à Kahrié Djami[62] ou à Lesnovo.[63]

Malgré l'importance des allusions à la Vierge et son contenu vétérotestamentaire, notre image peut se trouver également investie d'autres valeurs symboliques. Ainsi, la représentation du Tabernacle du témoignage signifie aussi le pacte sacré entre le souverain (Moïse) et le chef de l'Eglise (Aaron);[64] elle est, par ailleurs, une préfiguration du sacrifice divin, puisque les chapitres XXV—XXVIII de l'Exode sont suivis du récit du sacrifice du torreau et du bélier — »holocauste à l'éternel devant la tente d'assignation« (Ex., XXIX, 10—19). Aaron et ses fils mangent ensuite les animeaux sacrifiés, consacrés et devenus «une chose sainte» (Ex. XXIX, 31—34). On le voit, il y a là bien des allusions au futur sacrifice divin (même s'il ne s'agit pas d'agneau mais d'animaux plus puissants) et à l'eucharistie. C'est d'ailleurs un office que sont en train de célébrer Moise et Aaron dans le Tabernacle. Ce symbolisme polyvalent dont est chargée l'image contribue à justifier sa place dans l'abside de Lykhny, sous la Communion des apôtres.

L'emplacement, dans l'abside de Lykhny, des deux images vétérotestamentaires qui ont en dehors des allusions trinitaires (Philoxénie d'Abraham) et du symbolisme marial (Tabernacle du Témoignage), une valeur de préfigurations du sacrifice du Christ et du mystère de l'Eucharistie, est donc logique. Dans une église balkanique du XIVe siècle, à Curtea de Argeş, on a

[57] Cf. R. P. E. Mercenier, *La prière des églises, de rite byzantin*, Paris, 1948, II, 1, 2eme éd., p. 92 102, 147, 154—55, 164, 168, 170, 172—174.

[58] Cf. Van Berchem et Clouzot, *op. cit.*, p. 39, fig. 42.

[59] Cf. K. Weitzmann, *The Joshua Roll*, Princeton, 1948, fig. 5—8, 11, 12, 16, 17.

[60] Cf. C. Starnajolo, *Miniature delle omilie di Giacomo monaco*, Rome, 1910, p. 58.

[61] Cf. Der Nersessian, *op. cit.*, p. 340—343.

[62] Cf. P. Underwood, *The Kariye Djami...*, 3, p. 458, 460, pl. 233, 234.

[63] Cf. Okunev, «Lesnovo...», p. 237, sq., fig. XXXIV—XXXVI.

[64] Cf. M. N. Bêljaev, «Le Tabernacle du Témoignage dans la peinture balkanique du XIVe s.», in *L'art byzantin chez les Slaves. Les Balkans*, Recueil Théodore Uspenskij. I, Paris, 1930, p. 315—324.

superposé, dans l'abside, comme à Lykny, le Tabernacle du Témoignage (sur tous un registre) et la Communion des apôtres, figurée au-dessus.[65] Autrement dit, le programme absidial de Lykny est rare, voire exceptionnel, mais il est cohérent et fidèle aux valeurs dogmatiques représentées normalement dans les absides byzantines; il témoigne aussi d'une tendance typique pour l'époque des Paléologues qui cherche à illustrer de plus en plus souvent les parallélismes entre l'Ancien et le Nouveau Testament, établie par les Péres de l'Eglise.

C'est à la suite de ces deux images et avant de considérer le quatrième registre de l'abside qu'il faut examiner les représentations du deuxième et troisième registres des deux mure du bêma, car elles en sont le complément. Ainsi, des deux côtés de la Communion des apôtres, on voit les saintes Femmes au tombeau (mur Nord) et l'Apparition aux Maries, suivie d'une scène presqu'entièrement détruite (seuls le pied et une partie des jambes sont conservés) qui est celle de la Descente aux Limbes (mur Sud). Ces trois scènes qui rappellent la Résurrection du Christ sont suivies, au troisième registre, par deux autres qui représentent un sacrifice vétérotestamentaire préfigurant celui du Christ: sur le mur Nord apparaît la scène d'Abraham et Isaac en route vers le lieu du sacrifice et sur le mur Sud, le Sacrifice proprement dit (fig. 16, 20).

L'épisode des saintes Femmes au tombeau, assez mal conservé, se présente en deux registres: en haut, à gauche, le tombeau avec l'ange (presqu'entierement disparu) et les deux femmes venant de droite. Les soldats occupent tout l'espace sous ses figures et sont séperés d'elles par un cadre. Bien qu'ils soient fortement endommagés, on distingue leur boucliers de formes variées. En face, sur le mur Sud, le Christ apparaît aux Maries. Une figure féminine prosternée qui touche l'un de ses pieds, et une autre en train de se relever ou de s'agenouiller, ses deux bras tendus en attitude de prière, figurent de part et d'autre du Christ, deux arbres nus, assez réalistes, flanquent les Maries. Ces images adoptent des schémas très répandus au XIIIe et au XIVe siècle dans le monde byzantin. Rappelons qu'à Curtea de Argeş, l'apparition aux Maries est également représentée sur les murs du bêma.

Le second registre du mur Nord du bêma montre Abraham et Isaak en route pour le lieu du sacrifice (fig. 20). Cette scène est originale, car elle ne correspond pas tout à fait au texte biblique, ce qui explique que la variante de Lykhny n'a pas été représentée ailleurs. On y voit Abraham tenant une sorte de flambeau et marchant à côté du petit Isaac. A droite de celui-ci apparaît personnage curiex, qui est le serviteur portant sur son dos le bois pour le sacrifice. Généralement c'est Isaac qui porte le bois ce qui correspond au texte de l'Ancien Testament (Gen. 22,6) et aussi au parallélisme qu'ont souligné les théologiens chrétiens entre le figure du Christ portant sa croix et celle d'Isac portant le bois pour le sacrifice. Le fond de la scène montre un arbre et un rocher au-dessus desquels on lit l'inscription: «πε̃ρ ἴδοῦ το πηρ κα ξῖλ: ποῦ ησὴν τὸ προβατ τό ής ὁλκαρποσην τὸ ϑψ"[66] ou «Père, voici du feu et du bois, mais où est l'agneau qui doit être immole?" (Gen. 22,7). Au-dessus de la tête d'Abraham le peintre a indiqué: «Αβρααμ».

L'inscription tirée de la Genèse ne reproduit pas exactement le texte biblique, mais lui est fidèle. Par contre, l'image semble ignorer les passages qui précèdent immédiatement ce texte dans la Genèse et qui précisent qu'Abraham était parti avec deux serviteurs et un âne et les avait abandonnés lorsqu'il avait aperçu le lieu de l'holocauste: «Et Abraham dit à ses serviteurs: restez ici avec l'âne; moi et le jeune homme, nous irons jusque là pour adorer.. .» (Gen. 22, 5, 6). On peut donc supposer que le peintre a voulu illustrer le départ pour la montagne et non l'approche du lieu du sacrifice, comme c'est généralement le cas à Byzance, à cause de l'analogie Christ-Isaak mentionnée plus haut. Le peintre de Lykhny a probablement pensé plutôt aux premiers versets du chapitre de la Genèse qui précisent: «Abraham se leva de bon matin, sella son âne, et pris avec lui deux serviteurs et son fils Isaac. Il fendit du bois pour l'holocauste, et partit pour

[65] Cf. Tafrali, *op. cit.*, pl. XIII.

[66] Cf. Šervašidze, *op. cit.*, p. 100.

aller au lieu que Dieu lui avait dit». Mais s'il s'agissait de ce passage là, l'âne et le deuxième serviteur auraient dû être représentés. De même, le paysage aurait dû montrer la maison d'Isaac. Le peintre prend ainsi beaucoup de liberté par rapport au texte biblique et par rapport aux schémas déjà existants de ce sujet.

Le Sacrifice d'Abraham proprement dit, qui figure sur le mur Sud du bêma, et fait donc face à la scène du départ est presqu'entièrement détruit. Seule, la partie supérieure avec l'ange volant, la tête d'Abraham et l'inscription sont conservées. Cette dernière dit: «'Αβραὰμ Αβραὰμ μὴεπιβάλης την μαγεραν/σοῦ επεὶ τὸ παιδαρίόν σοῦ» et en traduction[67] «Abraham, Abraham, ne lève pas le glaive sur ton enfant» (Gen. 22, 11—12). Ici aussi, la situation n'est pas textuelle mais néanmoins fidèle. Dans les deux inscriptions la légère modification du texte tient à ce que l'on voulait éviter la forme du dialogue qu'est la sienne.

Deux figures de saints évêques, vues de face, se dressent sur le troisième registre des murs du bêma, à côté des illustrations de l'histoire d'Abraham. Leur présence est significative, car il s'agit des patriarches de Constantinople Nicéphore (mur Nord) et German (mur Sud). Les portraits de ces patriarches, les inscriptions grecques, le choix du programme de l'abside trahissent une influence constantinopolitaine. Nous verrons plus loin, à propos du décor de la coupole, que cette influence a des limites.

Le quatrième registre de l'abside et du bêma est en grande partie détruit. Seules quatre figures sont conservées du côté Nord. La première, tout près des fenêtres centrales, est celle de saint Grégoire le Grand, vu de trois quarts et officiant, avec un long rouleau déployé dans les mains (fig. 21). Il en est de même pour saint Basile le Grand qui le suit. Sur son rouleau l'inscription grecque est empruntée à sa liturgie; «'οὐδεῖς ἁ ξἴοστ ὧν σὺνδεδ εμμενῶ ες σαρ» (fig. 22). Dans le béma, ces deux saints évêques sont suivis de saint Cyrille d'Alexandrie officiant dont le rouleau porte une inscription qui n'est pas empruntée à celle qui, selon l'Herménéia, convient à Cyrille d'Alexandrie: «κὲ ὀθ( )ς ἡμῶν οὗ τὸ κ ράτος ἀνέικα στον».[68] Derrière Cyrille, dans le passage ménant du béma à la prothèse, est représenté frontalement et tenant le livre fermé saint Phocas. Tous les personnages sont désignés par des inscriptions géorgiennes.[69] Les trois fenêtres centrales empiètent légèrement sur ce registre et en dessous la peinture est détruite. On est pourtant en droit de penser que l'Amnos ne figurait pas entre les saints évêques, car il ne semble avoir été introduit en Géorgie qu'à la fin du XIVe siècle par un peintre constantinopolitain, Marcos Eugenicos, travaillant à Calendžikha.

Si l'on considère le décor du bêma comme un tout indissociable — ce qui s'impose dans notre église — il apparaît que sous la Vierge à l'enfant, symbole de l'incarnation, l'on représente l'image du sacrifice, qu'est la Communion des apôtres, en prenant soin de l'encadrer par deux images en rapport avec la résurrection. Autrement dit, immédiatement à côté de l'image du sacrifice, on s'empresse de montrer le résultat positif et triomphal de celui-ci. De tels sujets figurent souvent dans le sanctuaire des églises balkaniques du XIVe siècle et celle de Curtea de Argeş en est un excellent exemple, sauf que les images des Apparitions du Christ après sa résurrection y sont beaucoup plus nombreuses[70]. Au troisième registre les images vétérotestamentaires évoquent, elles aussi, le sacrifice mais d'une façon plus voilée que ne l'aurait fait l'Amnos; en même temps, on obéit ainsi à une volonté de mettre davantage en parallèle la peinture byzantine au XIVe siècle.

Dans la prothèse, quelques figures de saints évêques officiant, ou de face, disposés sous une arcade à deux étages, sont assez mal conservés. Un grand nombre de saints en pieds, dont des martyrs et des stylites, ainsi que trois saintes — Marina, Julitte et Paraskévi — occupent les

[67] Cf. Šervašidze, *op. cit.*, p. 98.

[68] Cf. *ibid.*, p. 100.

[69] Cf. *ibid.*, p. 106—108.

[70] On y voit notamment les Pélerins sur la route d'Emmaüs, le Repas d'Emmaüs, l'Apparition aux Maries, l'Incrédulité de Thomas, etc. (cf. Tafrali, *op. cit.*, pl. XII, XXXV).

pilastres et les piliers. Presque tous sont figurés frontalement et entourés de cadres rectangulaires, ce qui correspond à l'ancienne manière géorgienne. Quant au choix des saints, certains sont parmi ceux que l'on vénérait particulièrement et traditionnellement en Géorgie, tels que les saints Cyricus et Julitte, par exemple, d'autres, comme sainte Marina ou sainte Paraskévi, semblent directement importées de Byzance.

Dans le diaconicon, il ne reste que des fragments de saints évêques vus de face et tenant des livres. La prothèse a gardé deux registres superposés de saints évêques. Quelques fragments sont également conservés dans le naos, en dehors des peintures des piliers. On reconnaît la Nativité, la Résurrection de Lazare, la Dormition de la Vierge et quelques autres traces de peintures. Dans la partie supérieure de la Dormition figure l'Ascension de Marie, qui est une nouveauté à Byzance au début du XIVe siècle et apparaît donc à Lykhny comme un élément éminemment «moderne». Les apôtres accompagnés d'anges, dans des nuages sont également présents. Marie donne sa ceinture à l'apôtre Thomas; c'est un épisode inspiré par des apocryphes que l'on représente fréqumment à l'époque, dans les Balkans. Enfin, une composition de la Vierge trônant flanquée de deux anges se trouve au-dessus de l'entrée du naos et rappelle les représentations de la Vierge au Paradis dans le Jugement dernier. Elle en faisait certainement partie.

Un nouveau programme apparaît également dans la coupole de Lykhny qui ne montre plus la Déisis ou l'Ascension. Ce qui frappe immédiatement est l'absence d'un médaillon central qui devrait être occupé par le Christ.[71]. La Vierge orante est représentée dans le tambour du côté Est, entourée par sept anges vus de face. Une telle figure peut être interprétée comme une personnification de la prière, de l'Eglise, ou comme image de la Vierge médiatrice. C'est sûrement cette dernière signification qu'il faut retenir dans un pays où la Déisis dans le tambour était la règle jusqu'au XIVe siècle. Mais l'absence du Christ dans la coupole est assez gênante. L. Šervašidze mentionne d'une façon peu explicite et peu claire deux (?) représentations du Christ sur la surface Ouest de la partie haute des pilliers Sud-Est et Nord-Est, soutenant la coupole. Personnellement, je n'ai ni notes, ni photos sur ces images. Si elles existent vraiment — et il n'y a pas de raisons d'en douter — il faudrait en conclure que le Christ qui manque dans le médaillon central a été transféré à ces emplacements de second ordre pour recevoir les prières de Marie. Quoiqu'il en soit, cet arrangement particulier témoigne d'une méconnaissance du programme byzantin médiéval, qui pouvait varier dans les détails, mais dont le Pantocrator était toujours l'image centrale, située au point le plus élevé de l'espace intérieur. Que se passe-t-il au juste à Lykhny? Copie-t-on un décor d'abside byzantine avec la Vierge orante, où cette représentation était parfaitement admise, ou bien représente-t-on de façon maladroite, une Déisis à deux personnages. De telles coupoles, mais avec le Pantocrator au centre, existent à Chypre entre le XIIe et le XVe siècle — par exemple à Perachorio (1160—1180), à la Panaghia Phorbiotissa à Asinou (XIVe s.), à la Panaghia Angeloktistos (coupole XIVe s.)[72] – et au XIVe siècle, elles apparaissent aussi ailleurs dans le monde byzantin.[73] Ces décors nous montrent tous une Déisis à deux personnages, type bien connu, dont saint Jean est absent. Les anges autour de Marie à Lykhny sont représentés en vêtements antiques, sauf Michel et Gabriel qui flanquent la Vierge et portent le loros.

Une autre particularité de la coupole le Lykhny est sa séparation en huit triangles par des bandes ornamentales, comme on le voit dans le naos et la chapelle Sud de Kahrie Djami,[74] ainsi

[71] Théoriquement, on aurait pu penser à une restauration maladroite et inculte qui aurait supprimé le médaillon central abîmé. Mais ni les archives géorgienes, ni le livre de M. Šervašidze ne mentionnent une telle initiative, il faut donc considérer qu'elle n'a pas eu lieu.

[72] Cf. T. Velmans, «Quelques programmes iconographiques de coupoles chypriotes du XIIe au XVe siècle», in *Cahiers Archéologiques*, 32, 1984, p. 137—162, part. p. 145—150, avec la bibliographie antérieure.

[73] Par excmple, à la Péribleptos à Mistra (cf. G. Millet, *Mistra...*, pl. 108,1) mais l'Hétimasie s'ajoute à ce décor à l'Ouest.

[74] Cf. Underwood, *The Kariye...* 2, p. 42, 43, fig. 46; 3, p. 408, 409, fig. 211—223.

qu'à Fetije Djami où les bords des segments ne sont pourtant pas garnis d'éléments ornamentaux.[75] Mais tandis que dans ces églises le système de segmentation aboutissait à un médaillon central, à Lykhny toutes les bandes ornementales se rejoignent au centre de la coupole. Il est possible qu'à l'origine une croix ait été inscrite au sommet de la coupole de Lykhny, puisque c'était l'image traditionnelle pour cet emplacement, en Géorgie,[76] mais nous ne pouvons en juger aujourd'hui.

Sur le plan iconographique, le progrès est donc certain à Lykhny, comme le montre le programme du bêma, le schéma de la Dormition ou encore la représentation des patriarches de Constantinople, de sainte Paraskévi et de sainte Marina, mais il a ses limites, attestées par l'incohérence du décor de la coupole et les saints évêques vus de face dans la prothêse et le diaconicon.

LE STYLE DES PEINTURES DE LYKHNY

Dans son ensemble, le style des fresques de Lykhny se rapproche de celui de la peinture byzantine et slave du début du XIVe siècle. Ce qui frappe d'abord est l'harmonie des compositions, touchées par une sorte de grâce hellénistique, et qui constituent souvent de petits tableaux de genre aux paysages souriants, exécutés dans des teintes pastel. Cette palette aux tons clairs est commune à toutes les peintures de l'église. Les figures, aux têtes assez petites, se meuvent avec aisance et sans précipitation. Le modelé est réalisé tantôt par taches, tantôt d'une façon plus unifiée. La musculature est souvent soulignée dans les parties dénudées du corps (fig. 20), ce qui ne se faisait pas auparavant en Géorgie.

Ceci vaut pour toutes les fresques conservées. Cependant, il est bien évident qu'en regardant ces peintures de plus près, on distingue plusieurs manières et plusieurs mains. L. Šervašidze en a compté trois et suppose que trois artistes différents ont été à l'oeuvre. L'un d'eux aurait exécuté les figures des piliers, un autre les compositions du bêma, les deux patriarches et le décor de la coupole, enfin un troisième, aurait peint la Communion des apôtres et les saints évêques dans l'abside.[77] Cette distinction de trois manières me semble juste, sauf que je ne peux pas me prononcer sur les peintures de la coupole ne les ayant pas vu d'assez près, et que je serais tentée d'attribuer également le fragment de la Vierge entourée de deux anges et appartenant au Jugement dernier au peintre des piliers.

Nous allons examiner rapidement le langage plastique de ces peintures par rapport à la question qui nous intéresse: leur degré de rapprochement avec celles d'inspiration constantinopolitaine. Arrêtons-nous d'abord sur l'une des scènes du bêma.

L'image de la Philoxénie d'Abraham à Lykny et à Gračanica, iconographiquement proches, montrent bien ce qui les sépare, malgré des ressemblances non négligeables. A Gračanica (fig. 18), les formes, assez généreuses, ont réellement du volume, le drapé est souple, sans plis inutiles, et la taille d'Abraham et de Sara est assortie à celle des anges; enfin, les sièges et la table ont des proportions normales et sont finement ouvragés. A Lykny (fig. 17), les membres des anges sont plus frêles et le volume est moins souligné. Les plis, assez durs, gardent des réminiscences du XIIe siècle (cf. les plis en forme de rouleau dans le dos de l'ange de gauche, et ceux en évantail sur la jambe de l'ange de droite). Le langage plastique a, par ailleurs, quelque chose de faussement recherché. Ainsi, le drapé est noué d'une façon bien étrange sous la jambe de l'ange de droite, et les pans de tissu flottant se terminent, chez les deux anges, par une pointe

[75] Cf. H. Belting, C. Mango, D. Mouriki, *The mosaics and frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii at Istambul)*, Washington, (D. O.), 1978, fig. 26, 27.

[76] Cf. T. Velmans, «L'image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans le reste du monde byzantin», II, in Cahiers Archéologiques 31, 1983, p. 129—173.

[77] Šervašidze, *op. cit.*, p. 140, sq.

très éxagérée que l'on retrouve à Ivanovo (fig. 7) et Kahrié Djami. Les figures d'Abraham et de Sara désorientent le spectateur par leur petit format et gênent l'harmonie de la composition. Le peintre semble avoir eu quelque difficultés à représenter les meubles (cf. la position disgracieuse des jambes de l'ange de droits et l'importance exagérée du siège du milieu qui est aussi grand que la table). Autrement dit, on suit à peu près les mêmes modèles dans les deux églises, mais ils sont interprétés différemment.

Les visages du bêma (fig. 23, 25) sont modelés d'une façon assez grossière qui ne fait pas rebondir les formes anatomiques. Les nez, les pommettes, les joues, et parfois aussi l'ossature du front (fig. 22) sont durement contournés. Enfin, on ne trouve pas dans ces visages la structure anatomique solide et l'art de modeler les détails par le jeux des ombres et des lumières, afin d'en souligner la forme spécifique, ni les ombres d'intensité variable, parfois transparentes, comme on le voit dans les églises byzantines de qualité du début du XIVe siècle, notamment à Kahrié Djami (fig. 24, 26), Studenica (église du Kral), Staro Nagoričino (fig. 27), Gračanica (fig. 28) ou dans celle du milieu du XIVe siècle, qui suivent ce que nous avons appelé le courant de progrès. Les barbes et les cheveux, dans le bêma de Lykhny, sont traités schématiquement et semblent collés sur les visages (fig. 23), sans lien organique avec eux. En fait, ces visages du bêma sont encore assez proches de ce que l'on voit au XIIIe siècle dans les grandes églises géorgiennes, où les formes sont très peu mises en relief et traitées par de grands aplats peu contrastés.

Les peintures des piliers, avec, entre autres, les saints Platon (fig. 29) et Theodore (fig. 30) ou sainte Marina sont brossés d'une manière impressionniste, par de larges coups de pinceaux hâtifs, indiquant les parties éclairées du visage avec une certaine emphase. On est tenté de les comparer aux visages des saints évêques dans la chapelle Sud de Gelati (1291—1293),[78] où la facture se libère peur la première fois, et encore beaucoup plus à certaines têtes de l'église de la Nativité de la Vierge à Snetogorsk (1313), où l'on retrouve les caractéristiques cités,[79] mais avec une structure osseuse et musculaire du visage beaucoup mieux définie et conforme à la réalité (fig. 1). La Vierge, entourée par deux anges,[80] qui faisait manifestement partie du Jugement dernier est une peinture qui frappe par l'aspect aimable des visages des anges, imprégnés d'une douceur qui rappelle l'école de la Morava, et par la tête de Marie, qui malgré les conventions admises dans l'art byzantin, est beaucoup trop petite. Les gestes, les inclinaisons des têtes, la retombée du drapé sont ici d'une élégance soulignée et la facture très libre fait penser au peintre des piliers.

Dans toute l'église, il faut souligner l'importance des bandeaux décoratifs, importance qui est nouvelle en Géorgie. En effet, ces larges bandes de motifs ornamentaux apparaissent aussi bien dans l'abside que dans le diaconicon et aussi dans la segmentation de la coupole, autor des portaits des patriarches de Constantinople et de ceux de certains saints, ainsi qu' au sommet des pilastres.[81]

LA DATE DES PEINTURES DE LYKHNY

Les observations qui précèdent nous amènent à dater nos peintures aux environs au milieu du XIVe siècle, comme l'ont déjà fait V. Lazarev et L. Šervašidze,[82] mais pas tout à fait pour les mêmes raisons.[83] L'examen de l'architecture a montré qu'une partie des murs est du XIVe

[78] Cf. note 35.

[79] Cf. Lazarev, *Murals*. . . , p. 134, 135, fig. 111, 112, p. 255, sq.

[80] Cf. Šervašidze, *op. cit.*, pl. XXXIV.

[81] Ces différents ornements chez *ibid.*, pl. XVI—XIX, XXX, XXXV.

[82] Cf. V. Lazarev, *Storia*. . . , p. 402; L. Šervašidze, *op. cit.*, p. 140, sq.

[83] V. Lazarev ne parle que très brièvement de cette église (cf. note 82) et appuie son jugement sur l'examen du style qui appartient au peintre le plus talentueux et le plus libre de cet ensemble, celui qui a exécuté les peintures des piliers. Cette analyse est juste mais doit être complétée par une prise en compte des données iconographiques. L. Šervašidze reprend les mêmes arguments, mais il y ajoute une hypothèse, sujette à cotion, que nous exposons en abrégé dans le texte.

siècle. C'est là une base de départ solide, bien que, de toutes façons, les fresques ne pourraient pratiquement appartenir à une autre époque. Mais il s'agait d'obtenir plus de précisions et c'est là que notre approche diverge de celle de L. Šervašidze, qui appuie son raisonnement sur les faits suivants: 1) le style des deux peintres du bêma, plus graphique et traditionnel, a dû être jugé, selon lui, par les contemporains, comme plus actuel que celui du peintre des piliers, dont le côté impressionniste évoquant la peinture du début du XIVe siècle, leur aurait semblé démodé; 2) ce jugement expliquerait que l'on confie au peintres moins doués le décor le plus important, celui du bêma; 3) ce choix trahirait le goût (décadent) du milieu du XIVe siècle.

Ce raisonnement me semble sans fondament. Il repose entièrement sur une idée fausse, exprimée jadis par V. Lazarev, selon laquelle la peinture de la seconde moitié du XIVe siècle serait, dans son ensemble, profondément décadente, en regression, dominée par un retour au graphisme et par la perte des valeurs qui avaient fait la renaissance des Paléologues.[84] Sans citer V. Lazarev, L. Šervašidze considère cette idée comme vraie et même comme allant de soi. Or, nous savons aujourd'hui que la décadence amorcée vers le milieu du XIVe siècle n'a été que l'un des deux courants artistiques en vigueur (cf. Ière partie de cet article). D'ailleurs V. Lazarev, lui même, devait revenir plus tard, du moins partiellement, sur son premier jugement.[85]

Je propose une analyse différente. Pour bien situer les peintures de Lykhny dans le temps, il faut avoir présent à l'esprit quelques phénomènes globaux qui concernent plus particulièrement le peinture murale en Géorgie.

1) L'évolution des programmes absidiaux dans les églises géorgiennes qui cherchent à se rapprocher de la règle constantinopolitaine entre le XIIe et le XIVe siècle se fait de telle sorte, qu'elle ne permet pas d'envisager une date antérieure au XIVe siècle avancé pour les peintures de Lykhny.[86] Sur le plan iconographique, aucun des registres de l'abside, sauf peut être le premier (conque), n'est imaginable avant cette date. Le nombre des apôètres (12 de chaque côté) au second registre, la présence de Judas pleurant, et de l'apôtre sous le ciborium, ainsi que les évocations vétérotestamentaires du troisième registre ne correspondent ni aux idées exprimées dans les absides géorgiennes du XIIIe — debut XIVe siècle, ni aux principes qui déterminaient l'organisation de ce décor, dont les personnages sont peu nombreux et souvent tournés de face, les architectures et les éléments du paysage absents, sans parler des deux patriarches de Constantinople représentés dans le bêma de Lykhny, et trahissant une influence grecque accrue qui n'existait pas dans la même mesure au XIIIe — déb. XIVe siècle. Ajoutons à cela, que les scènes vétérotestamentaires, assez rares en Géorgie jusque vers le milieu du XIVe siècle, s'introduisent dans le bêma aux environs de cette date. Ainsi, à l'église de la Transfiguration à Zarzma que l'on a de bonnes raisons de dater du milieu du XIVe siècle,[87] la voûte du bêma ne montre pas moins de quatre scènes de l'Ancien Testament.[88] Enfin, le programme de la coupole ne conviendrait pas non plus au XIIIe siècle, puisque l'on figurait la Déisis à cet emplacement,[89] ni à la fin du XIVe, qui voit s'instaler le Pantocrator au sommet de la coupole, comme c'est le cas à Calendžikha.[90]

2) Le retard constaté, dans les programmes, doit également être envisagé pour le style. Ainsi, deux sur les trois différentes manière de peindre à Lykhny (piliers et compositions du bêma) confirment que ce décor ne peut être que postérieur de plusieurs décennies à ceux exécutés dans les années vingt du XIVe siècle dans les Balkans, avec lesquels elles ont des affinités.

[84] Cf. note 28.

[85] Cf. Lazarev, *Murals...*, p. 143, sq.

[86] Cf. note 33.

[87] Cette date est déduite des inscriptions et des portraits des donateurs (cf. E. Takaišvili, *Arkheologičeskie ekskursii, raziskanija i zametki*, fasc. Tiflis, 1905, p. 40—66; V. Lazarev *Storia...*, p. 403, avec la bibliographie complète, n. 232, p. 439).

[88] Documents personnels.

[89] Cf. Velmans, «L'image de la Déisis... II, in *Cahiers Archéologiques*, 31, 1981, p. 129, sq.

[90] Cf. E. Takaišvili, *op. cit.*, p. 40—66; H. Belting, «Le peintre Manuel Eugenicos de Constantinople, en Géorgie», in *Cahiers Archéologiques*, 28, 1979, p. 103—114, part. p. 104, avec la bibliographie complète, p. 103. A l'exception de l'église de Sari, dont il a été question plus haut.

3) Un progrès décisif est réalisé à la fin du XIVe siècle en Géorgie, dans les peintures d'Ubisi (v. 1380) et surtout de Calendžikha (1384—1396). Or, c'est précisément dans certaines peintures d'Ubisi (fig. 31) que l'on trouve le style de type impressionniste des piliers de Lykhny, mais dans une version plus acentuée, et très proche des frésques de Snetogorsk (fig. 1). La facture est ici encore bien plus libre et plus impulsive qu'à Lykhny, les lumières violentes sont appliquées, certes, un peu grossièrement, mais elles sont placées au bon endroit pour modeler la forme et soutenir la structure anatomique du visage (fig. 31). Par ailleurs, le goût du drame, l'expression de la douleur sont poussés très loin et provoquent les mouvements rapides des personnages, l'envol du drapé et une animation presqu'independante et baroque des tissus; tout ceci est situé parfois dans un paysage contrasté et inquiétant comme c'est le cas dans le Thrène (fig. 33), par exemple. L'amour du détail décoratif ou pittoresque et une certaine faculté d'observation de la nature (voir le cheval dans l'Entrée à Jérusalem, fig. 33) caractérise également ces peintures, ainsi qu'un sens psychologique qui perment de représenter la douleur intériorisée, méditative, comme on le voit chez le Christ de la Cène (fig. 34), et cela avec très peu de moyens techniques. L'autre grand ensemble de peintures savantes de la fin du XIVe siècle en Géorgie, à l'église de Calendžikha nous montre une peinture plus nuancée, plus soignée, plus fine et plus aristocratique, maitrisant le modelé à l'aide de touches délicates et de teintes pastel (fig. 36), mais tout compte fait, elle est moins audacieuse que celle d'Ubisi et n'échapant pas à un certaine tendance au stéréotype (tous les saints évêques dans l'intrados des fenêtres de l'abside se ressemblent).

Les faits observés permettent de situer les peintures de Lykhny entre celle du début du XIVe siècle, dans les Balkans, avec lesquelles elles ont des affinités, et celles de type savant de la fin du XIVe siècle, en Géorgie. En tenant compte du retard de la pénétration de la *koinè* constantinopolitaine en Géorgie et aussi des hésitations, des choix iconographiques et des insuffisances du décor de notre église, une datation dans les années 1340—1370 semble raisonnable.

Reste à savoir pour quelle raison les artistes moins doués se sont vu attribué la partie considérée comme la plus importante de l'église. De toute évidence, les trois artistes provenaient d'ateliers différents. Deux peintres ont travaillé dans le bêma, dont le moins bon des trois. Malgré les inscriptions grecques, ces peintres étaient sûrement géorgiens, non seulement à cause de leur style, mais aussi en raison des programmes de l'abside et de la coupole.

En effet, la démarche intellectuelle ou religieuse à laquelle on doit le choix du programme de l'abside est typiquement géorgienne, même si l'iconographie elle-même est inhabituelle à l'époque. Dans toutes les églises géorgiennes antérieures à l'extrême fin du XIVe siècle, qui cherchaient à se rapprocher de la *koinè* constantinopolitaine, l'Amnos, réglementaire à Byzance depuis la fin du XIIe siècle, est remplacé par d'autres allusions au sacrifice. C'est là un trait constant en Géorgie au XIIIe et pendant les premiers trois quarts du XIVe siècle. Les images de substitution diffèrent, mais la démarche et l'intention qu'elle trahit sont les mêmes. Ainsi, à l'église de Saint-Nicolas à Kincvisi, c'est le Christ en buste qui occupe la niche centrale de l'abside, sous les saints évêques; à Kobaïr et à l'église de la Vierge à Kincvisi, on ajoute une troisième figure du Christ à la Communion des apôtres, qui est l'image du sacrifié; à Savane, c'est le Christ de Pitié qui remplacait l'Amnos; à Zarzma l'emplacement correspondant est attribué au Christ Oeil-qui-veille;[91] enfin à Lykhny, des images vétérotestamentaires rappellent et préfigurent le sacrifice. L'idée ou le sentiment qui justifie cette démarche commune est un refus de représenter une image qui n'exprime que le sacrifice et se trouve de ce fait privée de toute suggestion triomphale, ce qui ne correspondait pas au sentiment religieux, proche du christianisme primitif, en Géorgie. Les images de substitution que l'on choisit chaque fois se distinguent précisément par leur symbolisme polyvalent. Le Christ en buste correspond au type du Pantocrator, le Christ qui apparaît comme troisième figure dans la Communion des apôtres est certes, celle

[91] Ces compositions et leur emplacements ont été commentés plus longuement par rapport au contexte géorgiens; voir note 33.

du Christ offert en sacrifice, mais aussi celle du Christ qui offre la communion en tant que célébrant céleste; le Christ de Pitié est à la fois celui du sacrifice et celui de la resurrection et il en est de même pour le Christ-Oeil-qui veille.[92] Enfin, à Lykhny, le sacrifice n'est que suggéré sous la forme de préfigurations bibliques. Quant à la coupole, nous avons suffisament insisté sur l'incohérence de son décor, impensable à Byzance, et qui s'explique facilement en Géorgie, puisque avant le XIVe siècle, on ne connaissait pas ce type de programme dans le pays.

L'artiste des pilliers a dû dérouter le clergé local et les commanditaires par son style, non pas parce qu'ils le trouvaient attardé, comme le croit L. Šervašidze[93] — on n'avait jamais vu peinture aussi «moderne» en Géorgie — mais à cause de son audace. Même au milieu du XIVe siècle et dans son troisième quart, les peintures byzantines les plus avancées du début du XIVe siècle n'avaient pas leur équivalent en Géorgie, et l'équart qui les sépare de ce qui se faisait dans ce pays est considérable.

En conséquent, on attribue a l'artiste trop «moderne» les parties moins importantes de l'église à décorer. Cet artiste dont le style tranche d'une façon si brutale sur tout ce que l'on avait réalisé jusque là dans le pays, a pu être un étranger, grec ou russe. En tous cas, quelle que soit sa nationalité, il a dû être éduqué hors de Géorgie ou voire des peintures byzantines à l'étranger. Outre son style, il introduit des saintes qui n'avaient jamais été représentées en Géorgie, telles que Paraskévi et Marina. Il entoure également certains portraits de saints de cadres ornementés, comme on le faisait à Byzance à partir du XIe-XIIe siècle, pour les icones murales du Christ, de la Vierge, de saint Jean ou du saint patron de l'église, qui se trouvaient précisément sur les piliers Est, proches de l'iconostase.[94] L'une des figures entourées d'ur cadre ornemental sur nos piliers est d'ailleurs celle de saint Jean Bapitste. Ici aussi, on ne suit pas le système byzantin à la lettre, mais on s'en inspire assez directement.

Les trois artistes ont sans doute collaboré, d'où une gamme de couleurs unifiée dans toute l'église. Comme l'a observé L. Šervašidze, les inscriptions grecques et géorgiennes ne permettent aucune conclusion précise concernant les peintres, non seulement parce qu'elles coexistent dans les mêmes peintures, mais aussi parce que les différentes manières de peindre ne correspondent pas à une différence des inscriptions entre elles, où à la langue dans laquelle elles sont formulées.[95] La coexistence entre inscriptions grecques et géorgiennes existe d'ailleurs dans de nombreuses églises de la fin du moyen âge.

* * *

Dans l'ensemble de la peinture byzantine savante du XIVe siècle, deux principaux courants artistiques, ont été identifiés, l'un dit «de progrès», l'autre, décadent. Le premier continue et développe certains des acquis de la renaissance des Paléologues. Le second trahit un changement de goût et de mentalité, dû peut-être à la victoire des hésichastes et de leurs idées. Les peintures de Likhny témoignent du rayonnement de peintures d'inspiration constantinopolitaine du début du XIVe siècle, et du retard avec lequel ce rayonnement parvient en Georgie. Les peintres adaptent les nouveautés à leur propre sensibilité religiuese et artistique, où se manifeste aussi une tradition locale plus ancienne. Pour arriver à un bilan définitif sur l'influence byzantine d'inspiration constantinopolitaine sur la peinture murale en Géorgie vers le milieu du XIVe siècle, il faudrait examiner aussi, sur le plan iconographique, les fresques repeintes ultérieurement, de

[92] Sur l'ambiguité dans le sens de ces images qui vient précisément de leur symbolisme riche et polyvalent et sur leur rapport avec l'Amnos, voir note 33 et T. Velmans «Interférences sémantiques entre l'Amnos et d'autres images apparentées dans la peinture byzantine», in *Mélanges N. Moutzopoulos* (sous presse).

[93] Cf. Šervašidze, *op. cit.*, p. 140, sq.

[94] Cette tendance se généralise dès la fin du XIe siècle, cf. G. Babić, «O živopisanom ukrasu oltarske pregrade», in *Zbornik za likovne umetnosti* 11, 1975, p. 21—22; T. Velmans, «Rayonnement de l'icone au XIIe et au début du XIIIe siècle», in *Actes du XVe Congrès International d'Etudes byzantines, Athènes, 1976, III Art et Archéologie*, p. 195—227.

[95] Cf. Šervašidze, *op. cit.*, p. 143.

l'église de Zarzma. Un tel examen, trop long pour être ajouté ici, ne changerait pourtant rien d'essentiel à nos conclusions et n'en serait qu'un complément utile. Il pourra être entrepris ailleurs.

ВИЗАНТИЈСКО ЗИДНО СЛИКАРСТВО ЦАРИГРАДСКЕ ИНСПИРАЦИЈЕ СРЕДИНОМ XIV ВЕКА (1330—1379). ЊЕГОВ УТИЦАЈ У ГРУЗИЈИ

ТАЊА ВЕЛМАНС

Први део ове студије бави се покушајем синтезе основних карактеристика ученог византијског сликарства цариградске инспирације између 1330. и 1370. године и политичким и религиозним разлозима који могу допринети његовом објашњавању. Аутор доноси два основна закључка. У иконографији и даље постоје креативне тенденције и наставља се литургијски утицај, а појављују се нови садржаји или теме. То није ништа неочекивано јер се овакав развој поклапа са утицајем исихазма. Што се тиче стила, треба разликовати два основна тока: први — на мањем броју споменика — је снажни ток напретка и иновација; он се поклапа са наглашавањем брзог покрета, патоса, волумена и пластичног обликовања, комбинованих са једном скоро импресионистичком техником у којој се осветљене партије смењују донекле сувише смелом брзином. Ову тенденцију пратимо у: Иванову, у капели Рељине куле, у куполи св. Ђорђа у Софији, у Богородици Перивлептос у Мистри, у цркви арханђела Михаила у манастиру Сковород, у цркви Преображења и св. Теодора Стратилата у Новгороду, у Волотову, у Ковањову, итд. Други стилски правац, који се манифестује у много већем броју споменика него први, може се сматрати декадентним. Он је подстакао у своје време В. Лазарева да сликарство целе ове епохе прогласи декадентним, што је нетачно. Овај правац подразумева истањене и плитке, исушене и грубе форме (руке и ноге изгледају као дрвене), контуре су тамне, набори прави, графицистички, пластичност поједностављена. Уопштено речено и зависно од појединих споменика, овде је реч о некој врсти трансформације стереотипних изражајних средстава са тенденцијом шематизовања. Као примере овог правца можемо набројати, између осталих, декорације у цркви св. Димитрија и Богородичиној цркви у Пећи, у Дечанима, Леснову, Св. Софији и Евангелистрији у Мистри, у старој цркви св. Климента у Охриду, у сликарству из 1380. год. у цркви светих Арханђела у Хиландару, у Св. Атанасију у Костуру, и др.

Закључци донети у првом делу чланка служе као основ за наставак расправе. Аутор нас прво укратко подсећа на ситуацију у Грузији пре 1350. године када се она налазила на источној периферији византијског света, на основне разлике њених иконографских програма у односу на цариградске каноне и, најзад, на спори напредак (у правцу приближавања том канону) од краја XII до XIV века. Затим је анализиран декор цркве у Лихни. У њој су иконографске иновације бројне, и у апсиди подсећају на Христову жртву кроз Причешће апостола и сцене везане за Стари завет. Распоред декора и иконографија неких сцена су специфични и као такви и обрађени. Шатор сведочанства је једна од најинтересантнијих тема. Цео декор беме чини уосталом једну целину, у којој Христова појављивања након васкрснућа подсећају вернике да после жртвовања Христ тријумфује. Живопис је уништен у средњем делу четврте зоне олтарског простора, али је вероватно да Агнец није ни био приказиван јер се у Грузији он јавља тек на самом крају XIV века. Купола је такође веома занимљива, са осам сегмената који се састају у темену куполе и искључују приказивање Пантократора. Богородица оранта заузима источни део тамбура и приказана је окружена са седам анђела. Лик Христа је изгледа био насликан на горњим површинама стубова тако да је Деизис доста невешто приказан са две личности. Најинтересантнија сцена у наосу је Богородичино успење са Вазнесењем (на западу).

Поред застареле иконографије може се констатовати и застарелост стила који је уосталом неуједначен и одаје рад више мајстора. Тим поводом је разматрано више хипотеза. После многобројних поређења постаје јасно да се целокупно сликарство у Лихни може датирати између сликарства са почетка XIV века на Балкану, са којим има сличности, и грузијског сликарства са краја XIV века. Дакле, највероватније припада периоду између 1340. и 1370. године. Најзад долази закључак којим аутор покушава да објасни ћутање грузијских научника по питању објашњења неких сцена и узрока који су довели до њиховог настајања.

Fig. 1. Staro Nagoričino, Saint Georges, Lavement des pieds, détail

Fig. 2. Snetogorsk, église de la Nativité de la Vierge, Pentecôte, détail: apôtre

Fig. 3. Ivanovo, Crkvata, Trahison de Judas, détail: les soldats

Fig. 4. Volotovo, église de la Dormition, Ascension, détail: Marie et les apôtres

Fig. 5. Volotovo, église de la Dormition, Résurrection de Lazare, détail: Marthe et Marie

Fig. 7. Ivanovo, Crkvata, Décollation de saint Jean

Fig. 6. Kovalevo, église du Christ Sauveur, saint moine

Fig. 8. Mistra, Vierge Péribleptos, Ascension, détail

Fig. 9. Mistra, Vierge Péribleptos, Sacrifice d'Abraham, détail: tête d'Abraham

8

6

9

Fig. 11. Mistra. Vierge, Péribleptos, Ascension, détail

Fig. 10. Lesnovo, Archange Michel, Le Christ en évêque

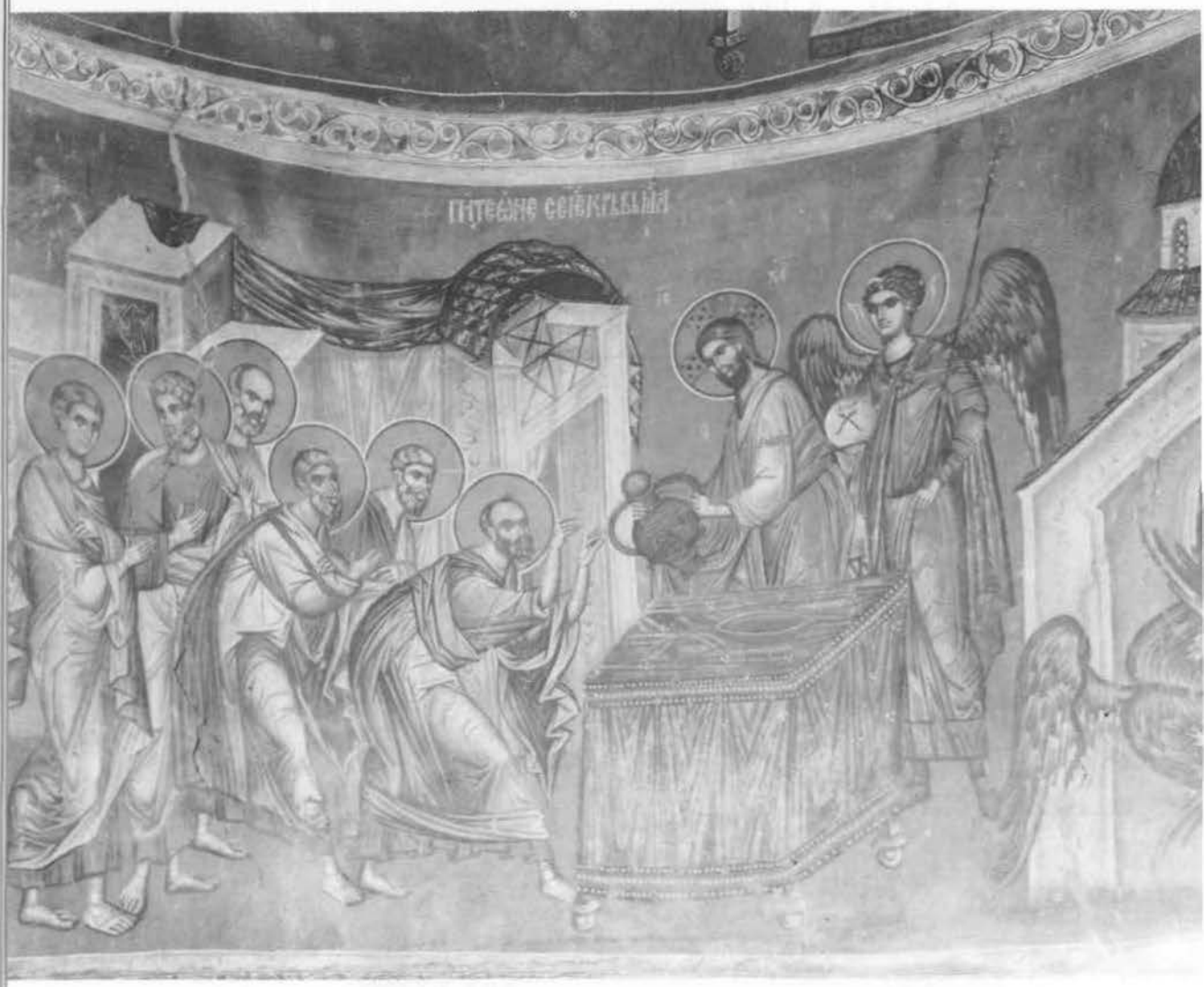


Fig. 12. Peć, église de la Vierge, Communion des apôtres, détail

Fig. 13. Peć, église de la Vierge, Nativité du Christ, détail

Fig. 14. Peć, église de la Vierge, l'archange Gabriel

Fig. 15. Peć, Saint-Démétrius, Résurrection de Lazare, Entrée à Jérusalem, apôtres

Fig. 16. Lykhny, église de la Dormition de la Vierge, l'abside et les murs du bêma (d'après Šervašidze)

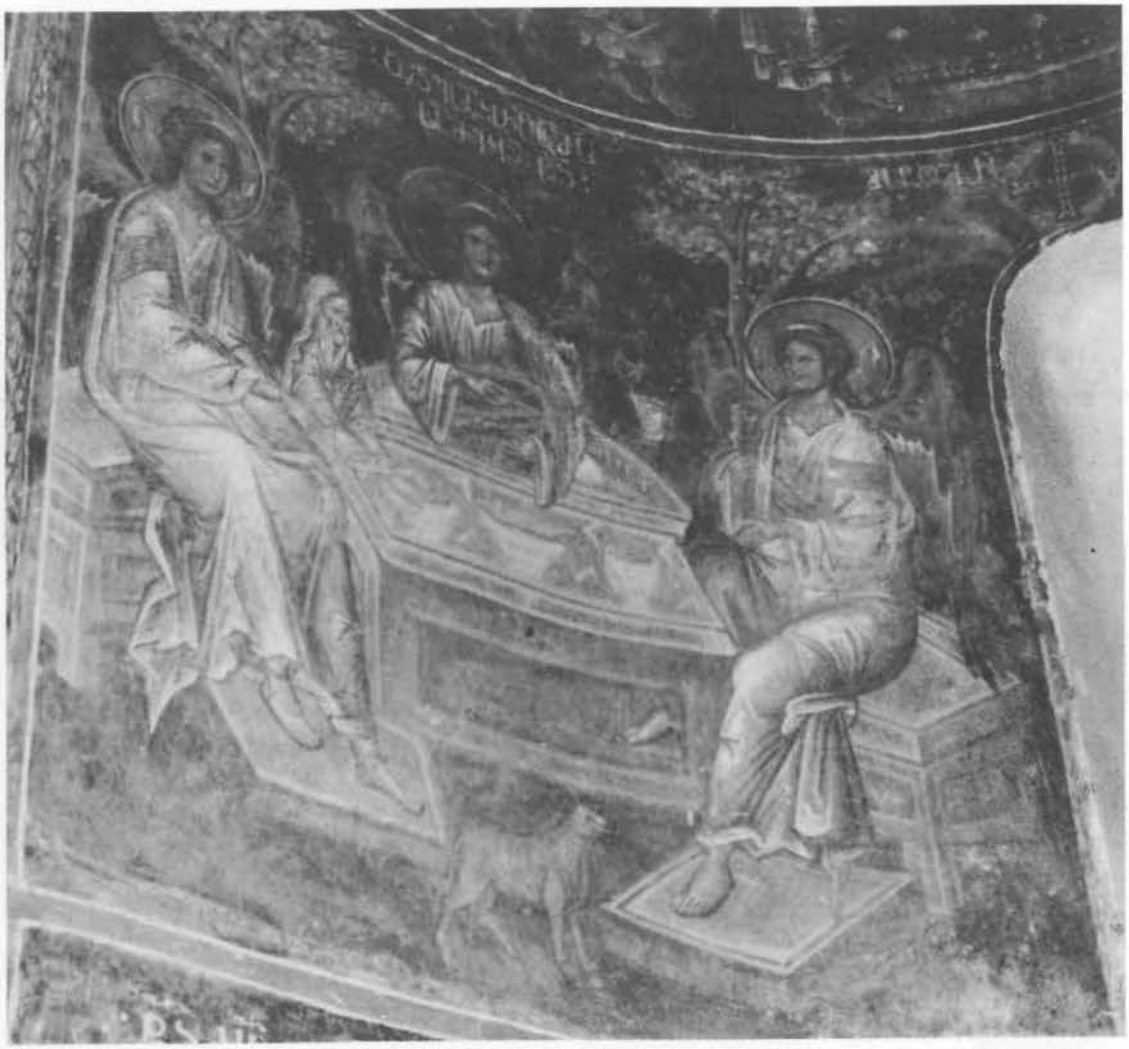


Fig. 17. Lykhny, église de la Dormition de la Vierge, Philoxénie d'Abraham

Fig. 18. Gračanica, église de l'Annonciation, Philoxénie d'Abraham

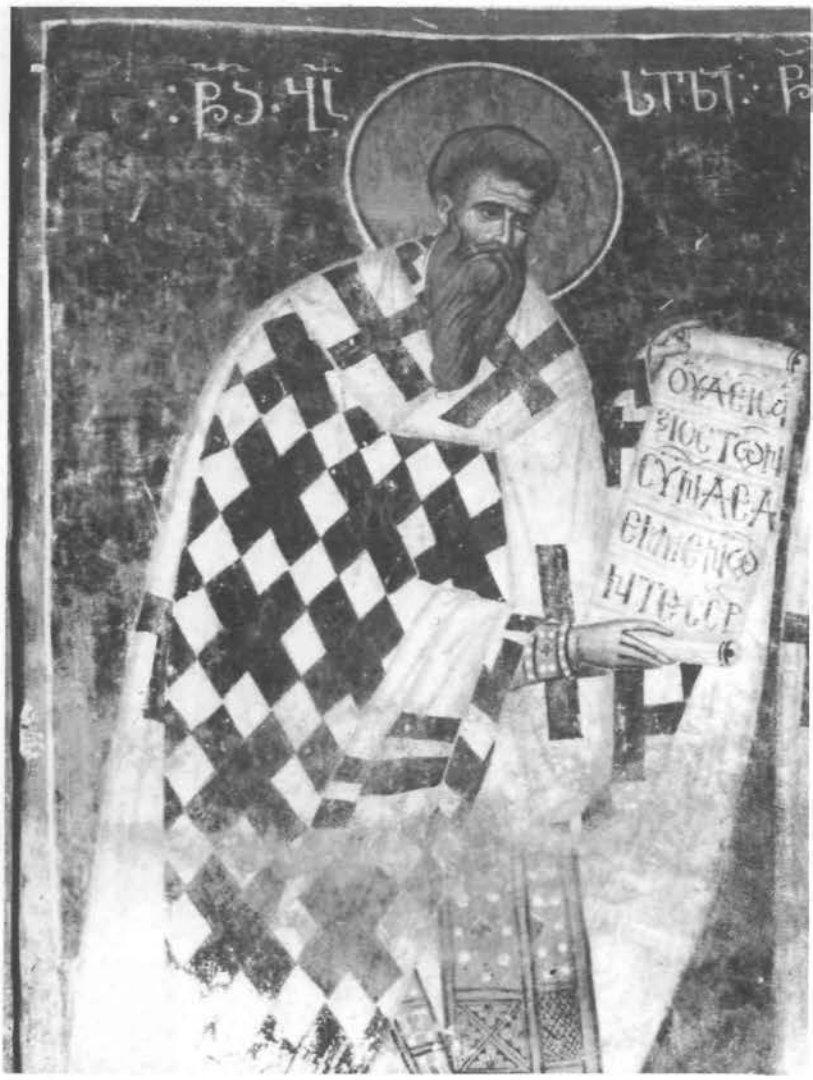


Fig. 21. Lykhny, église de la Dormition de la Vierge, abside, saint Cyrille d'Alexandrie

Fig. 22. Lykhny, église de la Dormition de la Vierge, saint Basile le Grand

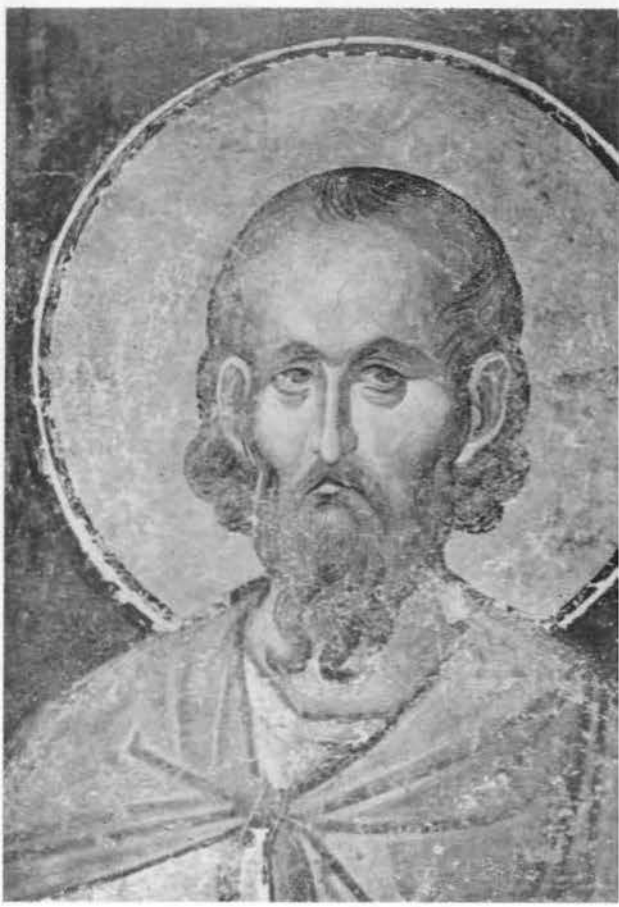
←

Fig. 19. Lykhny, église de la Dormition de la Vierge, le Tabernacle du témoignage

Fig. 20. Lykhny, église de la Dormition de la Vierge, Abraham et Isaak se rendant au lieu du sacrifice

Fig. 23. Lykhny, église de la Dormition de la Vierge, saint Cyrille d'Alexandrie, détail
Fig. 24. Istanbul, Kahrié Djami, saint Cyrille d'Alexandrie, détail

Fig. 25. Lykhny, église de la Dormition de la Vierge, saint Phocas



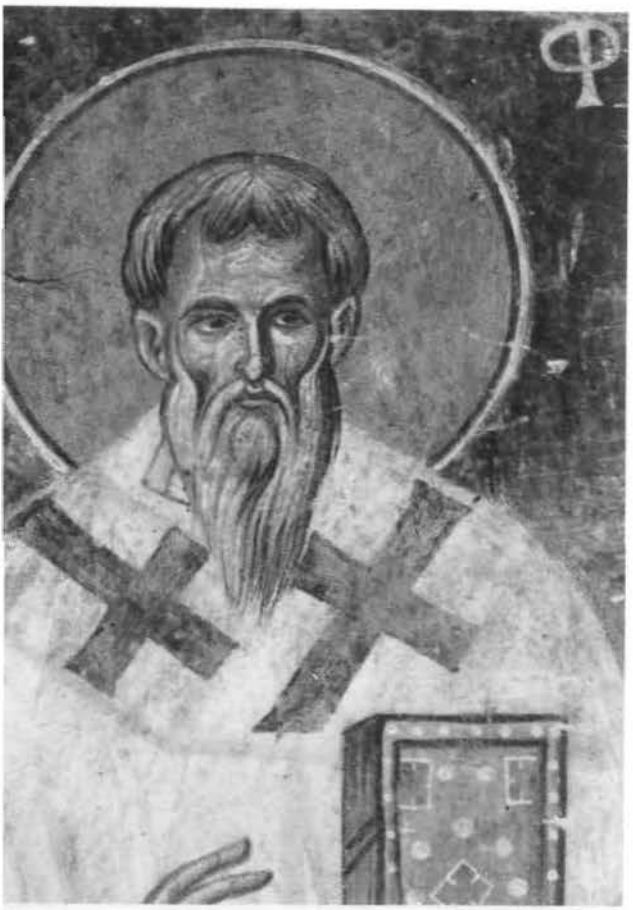


Fig. 26. Istanbul, Kahrié Djami, saint Sabbas Stratilate

Fig. 27. Staro Nagoričino, saint Alexandre d'Alexandrie, détail

Fig. 28. Gračanica, église de l'Annonciation, saint evêque, détail

Fig. 29. Lykhny, église de la Dormition de la Vierge, saint Platon

Fig. 30. Lykhny, église de la Dormition de la Vierge, saint Théodore

Fig. 31. Ubisi, Saint-Georges, Cène, l'apôtre André

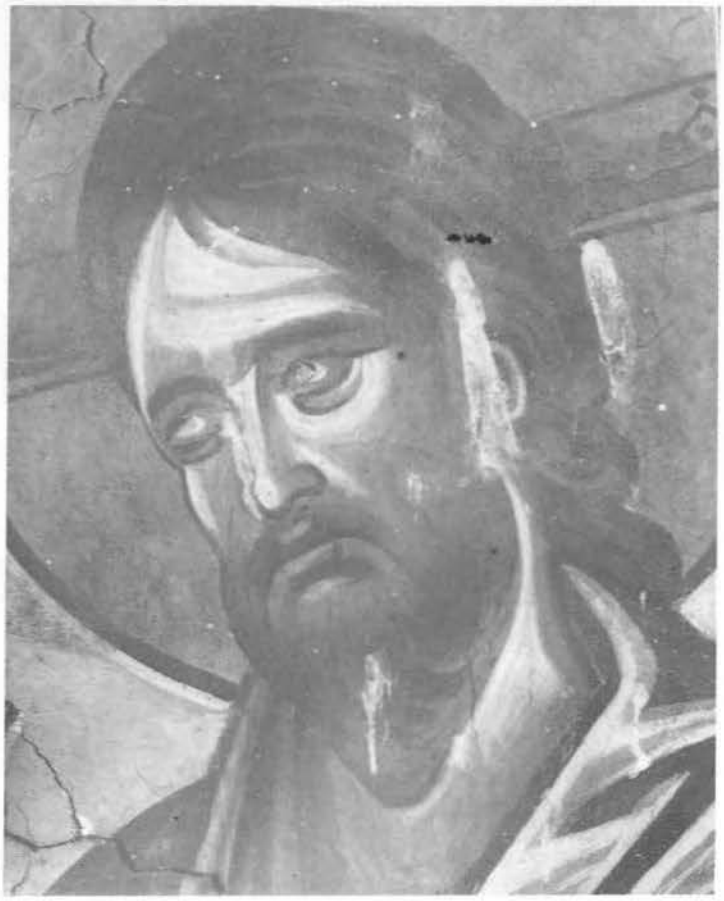


Fig. 32. Ubisi, Saint-Georges, Cène, détail: la tête du Christ

Fig. 33. Ubisi, Saint Georges, Thrène, détail

Fig. 34. Ubisi, Saint-Géorges, Entrée à Jérusalem, détail

Fig. 35. Calendžikha, église du Sauveur, saint évêque

ЖИТИЙНЫЙ ЦИКЛ СВЯТОГО ГЕОРГИЯ В УБИСИ

ИНГА ЛОРДКИПАНИДЗЕ

На протяжении конца XIII века, а затем в XIV и в XV веках в Грузии было создано большое количество расписей, которые воссоздают картину развития палеологовского искусства на грузинской почве. Это росписи придела Давида Нарина в Гелати (конец XIII в), роспись югозападного межрукавного помещения церкви в Хоби (рубеж XIII—XIV вв.), росписи XIV века в Лыхнэ, Мартвили, Убиси, Сори, Сапара, Зарзма, Чуле, Цаленджиха (1384—1396 г. г.), роспись придела Вамека Дадиани в Хоби (1384—1396); а также роспись в Набахтеви (1412—1431 гг.), роспись абсиды алавердского кафедрала в Кахети (конец XV в.) и т. д. Вместе с общими иконографическими и художественными чертами, которые объединяют эту группу, в ней можно выявить отдельные подгруппы тесно связанных друг с другом памятников, как например росписи, группирующиеся вокруг создания талантливого константинопольского мастера Кир Мануила Евгеника (цаленджихская роспись), или же несколько отличная от нее группа Убиси, а также росписи Самцхэ и др.

Убисская роспись одна из наиболее полно сохранившихся в Грузии. Ей повезло и в том отношений, что она первая была опубликована среди памятников грузинской монументальной живописи, в 1930 году вышел альбом Шалвы Амиранашвили, посвященный Убиси, который уже стал библиографической редкостью. Несмотря на то, что об убисском монастыре и его росписях писали и другие исследователи, изучение этой росписи, как художественного памятника, началось изданием этого альбома.

В последующее время сам Амиранашвили не раз возвращался к убисской росписи в своих общих трудах, или же в новом альбоме, посвященном Убиси. В разное время об Убиси писали грузинские, русские и европейские специалисты.[1] В их работах рассмат-

[1] M. Brosset, *Voyage archéologique en Transcaucasie*, S.-Pb, 1851, XII rapp., pp. 98—104; Н. Кондаков, Д. Бакрадзе, *Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии*, С.-Пб, 1890, стр. 163—165; Е. Такаишвили, *Археологические путешествия, разыскания и заметки*, Известия Кавказского отделения Московского археологического общества, вып. IV, Тифлис, 1915, стр. 1—41; Ш. Амиранашвили, *Убиси, Материалы к истории грузинской стенной росписи*, Тифлис, 1930, стр. 1—54; Н. Толмачевская, *Фрески древней Грузии*, Тифлис, 1931, стр. 16—17; Ш. Амиранашвили, *История грузинского искусства*, Москва, 1963, стр. 242—243; В. Лазарев, *История византийской живописи*, т. I, Москва, 1947, стр. 248—249, 385; Ш. Амиранашвили, *Грузинский художник Дамианэ*, Тбилиси, 1974, стр. 17—25; В. Джурич, Рецензия на книгу Ш. Амиранашвили, *Грузинский художник Дамианэ*, Тбилиси, 1974, Зограф, 1975, стр. 75—76; Т. Вирсаладзе, *Основные этапы развития грузинской средневековой монументальной живописи*, II Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тбилиси, 1977; J. Lafontaine-Dosogne, *Monumental painting* в книге Art and achitecture in medieval Georgia, Louvain la-Neuve, 1980, pp. 100; T. Velmans, *L'Image de la Déisis dans les églises de la Géorgie*, CA 29, 1980—1981, pp. 94—100; N. Thierry, *A propos des peintures d'Ayvali Koy (Cappadoce), Les programmes absidaux à trois registres avec Déisis, en Cappadoce et en Géorgie*, Зограф 5, 1974, стр. 16, табл. 18; И. Лордкипанидзе, *О некоторых художественных особенностях росписи в Убиси*, IV Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тбилиси, 1983, стр. 1—13.

Роспись Убиси была расчищена и укреплена под руководством художника-реставратора К. Бакурадзе (Производственные мастерские при Главном управлении по охране памятников культуры.)

риваются либо конкретные вопросы, либо дана общая характеристика росписи, или же она проводится как параллельный материал. А полное всестороннее изучение росписи дело весьма важное, так как в ней совершенно четко проявляется качественно новая ступень византийско-грузинских художественных отношений, по сравнению с памятниками предидущего периода, т. е. с теми памятниками, которые были созданы до конца XIII века.

Среди росписей, созданных на протяжении XIII—XV вв. убисская роспись выделяется тем, что активно восприняв новые художественные веяния, характерные для палеологовского искусства, она осталась верной и многим национальным традициям.

Как и другие церкви, Убиси также расписывали несколько мастеров. И здесь был, главный мастер, рядом с которым работали его помощники, но ввиду того, что все они отличались исключительным профессиональным мастерством, смогли создать живописный ансамбль, имеющий общую высокую художественную ценность.

У нас нет никаких сведений о времени создания убисской росписи; не сохранился и ктиторский портрет. Можно лишь предположить, что ктиторы могли быть изображены в западном отрезке северной стены, где роспись не сохранилась. Но художественно-стилистические черты росписи указывают, что она должна была быть исполнена в XIV веке, вернее, во второй ее половине, ближе к концу века.

Монастырь в Убиси основан в IX веке известным грузинским церковным деятелем Григорием Хандзтийским: „... тогда отец Григорий построил монастырь соответственно вере царя и назвал его Убэ, а настоятелем его поставил некоего Иллариона, прибывшего из Иерусалима ...“[2]

Убисский монастырь расположен в красивом, живописном месте в западной Грузии, в Имерети, недалеко от станции Шорапани. В монастырский ансамбль, кроме самой церкви и ее пристроек, входит четырехэтажная башня-столп и разные строения.[3]

Церковь в Убиси посвящена святому Георгию и роспись ее наряду с изображениями двунадесятых праздников, содержит развернутый житийный цикл этого святого. Сопоставление житийных сцен святого Георгия в Убиси и Дечанах позволяет выявить, наряду с общими тенденциями, и определенные различия, что обогащает картину развития палеологовского искусства не только в Византии, но и в странах, находящихся в ареале влияния ее культуры.

В Грузии сохранилось большое количество росписей, содержащих цикл житийных сцен святого Георгия; изображения этого святого встречаем также в произведениях чеканного искусства, на каменных рельефах, эмалевых пластинах, на иконах...[4] Все эти сохранившиеся по сей день памятники свидетельствуют об огромной популярности культа святого Георгия в Грузии, который во многом наследовал древнеязыческому культу луны.[5]

[2] Георгий Мерчуле, *Житие святого Григория Хандзтийского* в переводе Н. Марра, С.-Петербург, 1911, стр. 102. Было бы заманчиво предположить, что первый настоятел этого монастыря и изображенный в тимпане главного, южного входа церкви Илларион Грузин (он же — Илларион Ивер) одно и тоже лицо — они подвизались в одну эпоху; но отсутствие каких-либо указаний о пребывании Иллариона в Убиси, не разрешает высказать более или менее твердо это мнение. Илларион Грузин был изображен также в Ахтале, в росписи Бачковского монастыря, см. Е. Бакалова, *Бачковската костница*, София, 1977, стр. 105.

[3] Архитектуре убисской церкви посвящена статья Р. Шмерлинг, *К вопросу датировки храма в Убиси*, Сообщения АН Грузинской ССР. т. XV, No 2, 1955, стр. 170—174; В. Цинцадзе, *Убисский столп*, Дзеглис Мегобари, 18, 1969, стр. 34—37.

[4] Г. Чубинашвили, *Грузинское чеканное искусство*, т. I, Тбилиси, 1959, стр. 450—477; Н. Аладашвили, *Монументальная скульптура Грузии*, Москва, 1977, стр. 95, 129, 151, 161, 205; Л. Хускивадзе, *Средневековые переплетчатые эмали, каталог*, Тбилиси, 1984, стр. 83, 91, 111—112; Г. Алибегашвили, *Памятники средневековой станковой живописи из Верхней Сванетии*, Сборник Русь. Грузия, Москва, 1978, стр. 158—175; Г. Алибегашвили, Т. Сакварелидзе, *Грузинские чеканные и живописные иконы*, Тбилиси, 1980, табл. 35, 36, 43, 44, 72, 73.

[5] И. Джавахишвили, *История грузинского народа*, т. I, Тбилиси, 1928, стр. 44—55. При изучении цикла святого Георгия нами были использованы работы, в которых рассматриваются изображения святого Георгия и его житийных сцен в грузинских памятниках монументальной живописи: Е.

Церковь в Убиси зальная, с пристройками с трех сторон, часть которых одновременна постройке здания; эти пристройки сохранили следы более поздних росписей.[6] При первом же взгляде на роспись, сразу видно, что при украшении росписью этой зальной церкви была применена схема купольного здания, что нередко в грузинских церквях этого типа[7].

Сцены двунадесятых праздников и сцены жития святого Георгия располагаются каждый двумя регистрами; сцены Праздников занимают свод и верхнюю часть стен, а сцены святого Георгия — нижнюю часть стен. Рассказ евангельских событий начинается сценой Благовещения, помещенной в восточном отрезке северного свода; следование многовековой грузинской традиции здесь проявляется в том, что Благовещение не вынесено отдельно, по сторонам алтарной абсиды, как это принято в византийских памятниках, а помещено в обычный ряд рассказа.[8] Верность определенным местным традициям и вместе с тем следование нормам палеологовского искусства будет наблюдатся всегда при рассмотрении убисской росписи. В первую очередь это касается распределения сцен на поверхностях стен. Роспись строго тектонична. Сцены святого Георгия, как и другие изображения, следуют архитектурному членению здания и подчеркивают ее отдельные детали, что традиционно для грузинских росписей и находит аналогии во многих памятниках предидущих веков, тогда как в византийских памятниках в это же время замечается тяготение к созданию отдельных образов, наподобие икон, выделяющихся своими размерами и конечно, носящих определенную смысловую нагрузку в общей системе росписи. Надо отметить, что в целом сцены святого Георгия в Дечанах также тектоничны, хотя и наблюдаются отдельные отклонения, о которых мы будем говорить ниже.[9]

В Убиси все надписи грузинские, исполненные заглавными буквами „асомтаврули", в отличие от некоторых одновременных ей росписей, где фигурируют смешанные греко-грузинские надписи[10]; в Дечанах также все надписи исполненны на сербском языке[11].

Цикл начинается сценой Раздачи имущества Георгием бедным, которое как и Благовещение, помещено в восточном отрезке северной стены; затем следуют сцены мучений:

Привалова, *„Чудо с сарацином" в росписях Икви и Павниси*, Сообщения АН Грузинской ССР, XXVIII, 6, 1962, стр. 767—774; Е. Привалова, *Художественное решение двух композиций „чудес" святого Георгия в грузинских росписях средневековья*, Вестник отделения общественных наук АН Грузинской ССР, 1963, 1, стр. 181—221; Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, *Росписи художника Тевдоре в Верхней Сванетии*, Тбилиси, 1966, стр. 55, 68—72; Е. Привалова, *Павниси*, Тбилиси, 1977, стр. 62—141; Дж. Иосебидзе, *Роспись в Ачи, диссертационная работа на соискание степени кандидата искусствоведения*, Тбилиси, 1980, стр. 38—42; Дж. Иосебидзе, *Роспись церкви святого Георгия в Ачи*, Грузия, Памятники культуры, Новые открытия, Москва, 1975, стр. 152—159.

[6] Роспись эта также содержит остатки сцен с изображениями из жизни святого Георгия.

[7] Существует специалная работа, посвященная этому вопросу, Д. Гордеев, *К анализу схемы росписи малых грузинских базилик типа Оциндале*, Бюллетень КИАИ, 5, Ленинград, 1929, стр. 5—6; Е. Привалова, *Павиниси*, стр. 13; Д. Иосебидзе, *Роспись в Ачи*, стр. 213.

[8] В грузинских памятниках Благовещение всегда изображено в одном ряду с другими сценами двунадесятых праздников. Благовещение, вынесенное к алтарю отдельно, встречаем лишь после проникновения в грузинскую монументальную живопись элементов палеологовского стиля. Лишь в одном памятнике, в Земо-Крихи (XI в.) Благовещение изображено на лбу триумфальной арки, но это объясняется не византийским влиянием, а как это блестяще доказала Т. Вирсаладзе, желанием художника подчеркнуть тему патронов церкви — архангелов в общей системе росписи. Т. Вирсаладзе, *Фресковая роспись в церкви архангелов села Земо-Крихи*, Ars Georgica 1963, 6A, стр. 107—166.

[9] В нартексе Дечан, в ее северо-восточной части изображен житийный цикл святого Георгия. Сопоставление житийных сцен святого Георгия в Убиси и в Дечанах позволяет выявить наряду с общими тенденциями и определенные различия. В обоих памятниках представлен развернутый житийный цикл этого святого: в Убиси — 14 сцен, в Дечанах — 16. В. Петковић, *Живопис*, в книге *Манастир Дечани*, II, Београд, 1941, стр. 73. В Сербии цикл этого святого представлен также в росписях Джурджеви Ступови и в Старо-Нагоричино (20 сцен), P. Miljković-Pepek, *L'oeuvre des peintres Michel et Eutych*, Skopje, 1967, p. 261 (на макед. языке).

[10] Т. Каухчишвили, *Греческие надписи в Грузии*, Тбилиси, 1951, стр. 132, 171.

[11] Хотя в Дечанах все надписи исполнены по сербски, но большое число ошибок в надписях позволяет исследователям заключить, что художники не владели языком, на котором они писали, см. В. Петковић, *Живопис, Дечани*, II, стр. 79.

Допрос Георгия Диоклетианом, мучение святого Георгия в двух сценах — Царапанье и Мучение камнями и рядом Колесование — на северной стене церкви. На западной стене — Диоклетиан допрашивает царицу Александру и святого Георгия[12] и Мученичество святого Георгия в известковой яме. На южной стене — Избиение святого Георгия и две сцены Чудес — Низвержение идолов и Воскрешение мертвого жреца. В следующем регистре сцены расположены таким образом: Воскрешение быка — в декоративной арке южной стены, Чудо Георгия со змием и освобождение города Ласиа — на западной стене. Завершает рассказ о жизни святого Георгия сцена Усекновения главы, которая как и Раздача имущества помещается в восточном отрезке северной стены.

Таким образом, оживляя в своей памяти сцены из жизни святого Георгия, молящийся возвращается взором к тому же месту, откуда начался этот рассказ. На восточном отрезке южной стены мы видим изображение Георгия война, рядом с которым помещен святой Димитрий.

Помещение Усекновения главы вблизи к алтарю, напротив образа святого Георгия война, неслучайно, так как художник хотел заключительному акту в жизни Георгия — усекновению главы противопоставить вечный образ Георгия победителя. Подчеркивает эту идею бессмертия великомученика святого и его триумф — Освобождение города Ласиа и Чудо с царевной — который занимает весь нижний регистр западной стены и в свое время, очевидно, вместе с Тайной вечерей, помещенной в алтарной абсиде, являлся одной из самых значительных сцен росписи, как размерами, так и художественно-композиционным решением.

Из перечисленных четырнадцати изображений лишь четыре являются сценами чудес, а остальные изображают страсти. Наблюдается весьма интересная картина: тогда как постепенно, на протяжении веков, при изображении сцен святого Георгия предпочтение начали отдавать чудесам по сравнению со страстями,[13] то здесь в Убиси как будто наблюдается обратная картина — сцены страстей намного превосходят по своему количеству сценам чудес; но это лишь на первый взгляд. Преобладание в количественном плане сцен страстного цикла здесь надо было бы объяснить столь характерным для палеологовского искусства стремлением усилить эмоциональное напряжение рассказа. Этой же причиной надо объявиить возрастание сцен страстного цикла в праздничном ряде рассказа не только в убисской, но и одновременных ей многих грузинских росписях, хотя отдельные примеры этого встречались и ранее. Но хотя по количеству преобладают сцены страстей, основные художественные акценты ставятся на сценах чудес, которые выделяются своим местом, размерами, более разреженным построением сцен и поэтому все это, вместе создает настроение вечности, торжества и непобедимости великомученика.

Две первые сцены цикла, представленные на северной стене не разделены вертикальной полосой и надпись поясняет обе сцены вместе: „Здесь разделил святой Георгий все свое имущество и отдал бедным и предстал перед царем". Отсутствие разделительных полос мы наблюдаем и в верхних частях росписи: изображения трех медальонов с Ветхи Деньми, с Христом и святым Духом[14] не отделены от соседних с ними композиций. Даже больше: изображение голубя святого Духа, имея самостоятельное значение, вместе с тем является и составной частью Крещения, помещенного в западной части южной стены.

[12] Эту композицию указывает Ш. Амиранашвили; ныне она трудно читается, см. Ш. Амиранашвили, *Убиси*, стр. 22.

[13] В. Лазарев, *Новый памятник станковой живописи XII века и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве*, Русская средневековая живопись, Москва, 1970, стр. 70.

[14] Параллелью к убисской Тройце можно привести изображение святой Тройцы, сохранившееся также на оси свода в церкви Константина и Елены в Охриде (1365—1367), Г. Суботић, *Црква св. Константина и Јелене у Охриду*, Београд, 1971, стр. 127—128, табл. II. Г. Суботић отмечает, что такая схема Троицы — Христос, Ветхи Деньми и Голубь святого Духа не встречается ранее; таким образом, дата исполнения этои охридской росписи может служить terminus ante quem для убисской росписи.

В этой черте, очевидно, и проявляется тенденция эпохи к определенной ковровости, хотя роспись это в целом, как уже было отмечено, строго тектонична.

Архитектурные и горные фоны объединяют и в то же время разграничивают сцены друг от друга. Здания стоят обычно диагонально плоскости стены, создавая иллюзию глубины. Следует отметить, что в Дечанах при таком же пространственном построении зданий, в целом архитектурный фон гораздо богаче и сложнее; зато здесь почти отсутствуют горные фоны, столь излюбленные убисским мастером. Художника в Убиси не смущает и то, что горы, украшенные многочисленными лещадями, неестесственно втиснуты в архитектурный ландшафт и то, что нищие, восседают на усеченных вершинах гор, распластанных на земле. Тут же отметим, что такая деталь как колодки сидяших нищих, имеют аналогию в Дечанах, в сцене Исцеления слепого.[15]

В Убиси композиции упрощены, они относительно малофигурны, что способствует впечатлению монументальности. Образ святого Георгия, одетого в сиреневато-голубой хитон и красный плащ, отрешенный и иэратичный, изображенный как правило в три четверти, протягивающий правую руку вперед — с незначительными изменениями переходит из сцены в сцену. В нем много внутреннего достоинства, у него настоящий патрицианский вид, в особенности в следующей сцене перед Диоклетианом.

Как совершенно справедливо отмечает Г. Н. Чубинашвили при рассмотрении Местийского чеканного креста, художественное изображение легенды уходит далеко от своего первоисточника. Если все дошедшие до нас рукописи указывают, что святой Георгий разделил свое имущество среди бедных и этим в имущественном плане стал им равным, в Убиси, как и в Местийском кресте и в других памятниках также[16] вельможа раздает подаяние нищим. Это изображение по своей сути весьма отдалено от идей раннего христианства об имущественном равенстве и конечно, отражает более или менее взгляды и нормы той эпохи, в которой эта роспись была создана.

Царапанье („Царапанье святого Георгия") является сценой относящейся к апокрифической версии Жития святого Георгия; она одна из наиболее популярных среди житийный сцен Георгия. Как уже было отмечено, популярность этой сцены должна объясняться в основном тем,что она вызывает определенные ассоциации с Распятием.[17] Довольно редкой иконографической деталью этой сцены является то, что левый воин не царапает Георгия трехзубой скребницей, а колет его пикой, как указано в одной из канонических версий Жития;[18] та же самая картина наблюдается и в клейме убисской иконы.[19]

В Грузии привязанный к столбу святой Георгий изображен в разных вариантах: в некоторых случаях руки его закинуты вверх и завязаны над головой, как например на Местийском кресте, в Павниси, Перевиса, или же отведены за спину, назад и опущень вниз — Накипари, клеймо убисской иконы.

В сцене дана попытка предать не сиюминутность происходящего, а изображен идеальный образ великомученика, не подвластного никаким мучениям и пыткам, как бы спокойно наблюдающим за происходящим — он неуязвим.

[15] В. Петковић, *Живопис, Дечани*, II, табл. CCXXIV.

[16] „И когда увидел святой Георгий неразумность и безбожие идолослужителей в отношении Христа, поднялся он и разделил все свое имущество между нищими, и оголился ради свидетельства веры, и стремительно направился к царью и друзьям его..." Рук. Q 240, хранится в Институте рукописей им. К. Кекелидзе АН Грузинской ССР, стр. 23—24. Говоря о Местийском чеканном выносном кресте (XI в.) Г. Чубинашвили пишет: „Мастер... XI века воспринимает это (Раздачу имущества — И. Л.) уже в аспекте своего времени, просто, как милостыню, подаяние..." Г. Чубинашвили, *Грузинское чеканное искусство*, т. I, стр. 463.

[17] Г. Чубинашвили, *Грузинское чеканное искусство*, т. I, стр. 455.

[18] „И приказал повесить его и пронзить его копьем, до тех пор пока не вывалятся кишки его на землю. И когда пронзили его, тотчас же было отброшено копье подобно свинцовому. А тело его покрылось кровью подобно росе", Рук. 240, стр. 32—33.

[19] Убисская икона святого Георгия, заказанная Баблаком Ласхишвили в конце XIV века, хранится ныне в гос. Музее искусств Грузинской ССР; на своих клеймах она содержит двадцать житийных сцен святого Георгия.

Изображение война-палача с копьем в этой сцене означает, что художник пользовался и канонической версией Жития, так как именно там указан факт пронзения Георгия копьем, но и эта деталь также может вызвать ассоциации с Распятием. Таким образом в этой апокрифической сцене мы наблюдаем элементы канонического текста, что свидетельствует еще раз о популярности в Грузии обеих версий.

Большей свободой отличаются изображения фигур палачей. Они, как обычно, изображены в три четверти, головы в профиль; написаны смело, с индивидуальной характеристикой ликов и очень экспрессивны в отличие от уравновешенного, спокойного и экстатичного великомученика. Это различие в трактовке вызвано самим характером персонажей. При написании отрицательных персонажей художники разрешали себе большую свободу, чем при исполнении образа великомученика святого. Та же самая картина наблюдается и в Дечанах и в более ранних росписях Грузии.[20]

„И снова полон был царь гневом и повелел... отправить в темницу и вложить ноги в клодку, а большой камень наложить ему на грудь." — говорится в Житии святого. Та же отрешенность, безучастность к происходящему вокруг него, наблюдается в образе великомученика в сцене его мучения камнями. Вместо одного большого камня, указанного в рукописи мы видим на ложе части горок, лещадями поднимающиеся вверх аналогичные тем, на которых восседают нищие в сцене Раздачи имущества.

Из житийных сцен святого Георгия в Грузии в наибольшем количестве сохранилась сцена Колесования и это неудивительно, так как в Грузии главным праздником святого Георгия является 10 ноября — день его колесования. Известный грузинский церковный деятель Георгий Мтацминдели пишет: „10 ноября — колесование великомученика Георгия. Святые отцы, хотя в тот день не празднуется греками в честь святого Георгия, но нет никакого препятствия праздновать его нам, грузинам, ибо это наш изначальный обычай".[21] Под „изначальным обычаем" можно подразумевать, что этот день праздновался и до принятия христианства и связывался возможно с праздником плодородия или же был связан с культом луны, которому как известно, наследовал культ святого Георгия в Грузии.[22]

Самые ранние изображения сцен колесования в Грузии датируются XI—XII веками; встречаются они и в позднем средневековье как в памятниках живописи, чеканки так и миниатюрах рукописей.[23] Грузия знает оба типа композиции колесования — как развернутый, так и сокращенный; колесование изображено в Накипари, Икви, Бочорма, Павниси, в церкви святого Георгия в Гелати, на клейме убисской иконы и т. д. Убисский мастер избрал сокращенный вариант сцены: в центре распластанное на колесе тело Георгия и двое палачей, приводящих колесо в движение. Характерной чертой этой композиции является то, что горы здесь даны в изобилии, само колесо помещено довольно низко, почти на уровне фигур. Хотя сцена эта силно фрагментирована, но и сегдня хорошо видны динамичность и линейный ритм ее. Круглой форме колеса вторит абрис тела распластанного на нем Георгия, наклон усеченных вершин гор и наконец силует фигур палачей, приводящих колесо в движение. Надо отметить, что и Колесование и Царапанье и Мученье святого Георгия в известковой яме, исполнены по одной схеме: уравновешенная композиция с центральной осью — это изображение великомученика и по краям две уравновешивающие фигуры палачей. Роднит их и экспрессия, динамизм в изображении

[20] В. Петковић, *Живопис, Дечани*, II, табл. CII.

[21] К. Кекелидзе, *Йерусалимский канонарь*, Тифлис, 1912, стр. 346.

[22] И. Джавахишвили, *Йстория грузинского народа*, т. I, стр. 43—54; Г. Чубинашвили, *Архитектура Кахетии*, Тбилиси, 1959, стр. 371; Е. Привалова, *Павниси*, стр. 121. К. Кекелидзе пишет, что возникшие в древнейшие времена празднества постепенно видоизмененные или вышедшие из практики, были сохранены грузинами, которые вселили в них национальный дух и не зная их происхождения, окрестили их как грузинские праздники. К. Кекелидзе, *Йстория грузинской литературы*, т. I, Тбилиси, 1941, стр. 44.

[23] Список сцен см. Е. Привалова, *Павниси*, стр. 120—126.

фигур палачей. Почти во всех сценах страстей, святой Георгий представлен фронтально; он изображен не мучеником в момент казни, а святым, победившим свои мученья.

В Дечанах эта же сцена представлена на фоне низкой городской стены, которая обработана аркатурой и пышными капителями, придающими определенный декоративный ритм картине. Если убисский мастер подчеркнуто любит изображать горные пейзажи, мастер из Дечан тяготеет более к архитектурному фону.[24] Здесь также как в Убиси колесо поставлено низко, поэтому и орудия пыток почти распластаны на земле (также было вероятно и в Убиси), а палачей не два, а четыре. Ввиду того, что сцена помещена в люнете, она развернута как фриз; абрис наклоненных фигур палачей вторит очертаниям самого люнета.

Грузинские памятники, в основном придерживаясь этой схемы, дают некоторые вариации в деталях. В Накипари палачей двое как в Убиси, но при колесовании присутствует сам Диоклетиан, восседающий на троне, ни гор, ни архитектурных строений здесь нет, кроме небольшого строения за спиной Диоклетиана. Одежда палачей, приводяших в движение колесо, содержит элементы светского грузинского костюма. Лики же палачей, Диоклетиана, стражи — ярко выраженный грузинский, точнее сванской тип: сильные, волевые лица, нос длинный с горбинкой, широкий разрез глаз (кстати у святого Георгия в Убиси и у других персонажей также нос ровный, короткий, с тупым окончанием, европейского типа). Во всех сохранившихся в Грузии памятниках палачей только двое, их трое лишь в гелатской росписи; колесо бывает поставлено и высоко (Бочорма, Ачи) и низко (Накипари, Икви и т. д.). В Горисджварском кресте XVI века Колесование дано в двух клеимах: Георгия истязают на колесе и целого и невредимого Георгия обнимает ангел.[25]

„И разгневался царь и приказал, бить его безжалостно бичами" — читаем в Житии. В Бичевании мы видим мастерски написанное, данное в сложном развороте тело лежащего лицом вниз святого Георгия оно проработано пластически смело. Святого как будто только, что бросили на землю и его вытянутая вперед рука касается ступни одного из палачей.

В аналогичной композиции в Бочорме святой Георгий лежит лицом ввер'х поза его намного более условна, чем в Убиси; Георгий, у которого руки завязаны за спиной, как в сцене царапанья, как бы парит в воздухе, палачей здесь двое. Хотя по Житию сцене Бичевания должна следовать сцена Воскрешения мертвого жреца,[26] убисский мастер свободно нарушает эту последовательность и изображает за сценой Бичевания сцену Низвержения идолов.

Низвержение идолов отличается спокойствием. Здесь также как и в сценах мучений, как отмечал Георгий Чубинашвили, мы не видим соответствия между буквой рассказа и его художественным выраженнем, но это, очевидно, и являлось целью художника.[27] Сравнивая эту сцену с таковой же в Дечанах убеждаешься насколько сложный композиционный вариант предпочел дечанский мастер. Святой Георгий в трехчетвертном повороте, смотрит вверх, оттуда в самых необычных позах падают идолы; они как будто живые существа. Внизу группа войнов, с удивлением смотрящих вверх; их лики почти все изображены в профиль. Фигура переднего война с большим мастерством написана со спины. Такие изображения часто встречаются в Дечанах, тогда как убисский мастер предпочитает писать фигуры, повернутые в три четверти, с лицами в профиль, поставле-

[24] В. Петковић, *Живопис, Дечани*, II, табл. CI.

[25] В. Тутберидзе, *Горисджварский предалтарный крест*, Тбилиси, 1982, табл. 2, 3.

[26] После того как Георгия сильно избили батогами, Магнатиус, друг царя попросил царя, чтобы он приказал его освободить. И когда его освободили, сказал (царь — И. Л.): „если ты желаешь, чтобы мы уверовали в товего Бога, покажи нам знамение и воскреси одного из мертвых, находящихся в погребениях перед нами...", рук. Q 240, стр. 64—65.

[27] Г. Чубинашвили, *Грузинское чеканное искусство*, стр. 459.

нные диагонально плоскости стены. Сходна с этой композицией и другая сцена в Дечанах — Низвержение языческих идолов святым Николаем, где перед нами предстают как будто танцующие фигурки идолов, картина, напоминающая эллинистические жанровые сцены.[28]

В Убиси все построено иначе. Окно, в центре композиции подсказало художнику композиционное построение сцены, ее деление на две части. Художник изобразил на вершинах двух столбов двух идолов; один из них стоит на постаменте и у него в прямом смысле этого слова „волосы стоят дыбом". Другой стоит на руках вниз головой. В этой сцене особенно интересна разработка тела идолов: голенькие, они почти монохромны. На их телах цвета золотистой охры, красные линии намечают абрис тела фигуры и основное его членение. Вся фигура покрыта пробелами — легко наложенными короткими белыми параллельными штрихами, которые с одной стороны выявляют форму, а с другой, чисто практической стороны — они как бы придают больше света изображениям, помещенным в интерьере церкви, куда проникает очень мало света.

Аналогичное явление можно наблюдать при рассматривании других изображений как в самом зале, так и в абсиде церкви. Чисто условно наложенные белые короткие параллельные штрихи, имеющие лишь декоративную функцию, наложены явно потому, чтобы придать немного более света росписи.

В этой же композиции в группе святого Георгия особое внимание привлекает экспрессивная фигура жреца, выражающего крайнее удивление. Нельзя не отметить также, мастерство художника, выразившееся в решении жестов фигур святого Георгия и того же жреца. Вообще для убисской росписи характерна яркая выразительность жестов, для чего достаточно вспомнить движения рук, жесты апостолов в Тайной вечере, в Причащении апостолов и др.[29]

Из сцен Низвержения идолов, сохранившихся в Грузии (Накипари, Георгий Калоубанский, убисская икона, церковь святого Георгия в Гелати и др.) большую близость к убисской композиции проявляет изображение в Накипари, хотя с первого взгляда эти падающие идолы (их четыре) как будто должны быть более близкими к Дечанам. В целом, в композиции Накипари такая же спокойная уравновешенность, как и в Убиси. В Георгий Калоубанском дана самая короткая версия этой сцены — благословляющий святой Георгий, и перед ним столбик, с которого падают маленькие идолы.

О большой выразительности жеста и фигур можно говорить и в Воскрешении жреца. Кисти рук у фигур тонкие, изящные, с зелеными тенями и белыми короткими штрихами на поверхности. Зеленоватокоричневые тени на щеках, под глазами, на подбородке и на шее усиливают эффект условно пластической проработки формы. Прекрасна по эмоциональной выразительности группа с Диоклетианом в этой композиции. Диоклетиан, сидевший на троне, от изумления приподнялся, не успев распрямиться в коленях. Выразительны кисти рук, всегда несущие определенную смысловую нагрузку.

Сцена Воскрешения быка одно из лучших творений мастера, писавшего сцены цикла святого Георгия. Особенно прекрасен сам святой Георгий, его поза, легкий контрапост, изящно отставленная правая ступня, еле заметный наклон головы, протянутая вперед плавно правая рука в знак благословления и левая, поддерживающая плащ — все полно внутренней гармоний, благородства и напоминает древнеримских патрициев.

[28] В. Петковић, *Живопис, Дечани*, II, табл. CI. Об иконографии этой сцены и литературных ее источниках, а также других житийных сцен святого Георгия см. T. Mark-Weiner, *Narratives cycles of the Life of St. George in Byzantine art*, vol. I and II, New York, 1977, pp. 1—310. Christopher Walter, *The lives, cult and iconography of Saint George*, IV Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тбилиси, 1963, стр. 1—2.

[29] В. Петкович изображение жестикулирующих ангелов объясняет как латинскую черту, см. В. Петковић, *Живопис, Дечани*, II, стр. 79. Что же касается Убиси, то выразительность жестов в этой композиции наблюдается и в более ранних грузинских росписях, как например в росписи Удабно Давид-Гареджийской школы (X век).

Эффектно, ярко написана фигура пастуха Гликера, со спины, в трехчетвертном повороте, с лицом в полный профиль. Выделяется портретная характеристика Гликера. Его лицо, с выпуклым, ясным лбом, с умным, пытливым взором глаз, крепко сжатые губы, чуть выдвинутые вперед, короткий нос, вогнутыи на переносице, вдавленный подбородок с маленькой бородкой и наконец, упрямый, решительный наклон головы — все вместе создает неповторимый портретный образ.

Сравнивая эту сцену со сценой в Дечанах, в первую очередь надо отметить, что последняя задумана более скромно.[30] Фигуры Гликера в этих композициях сильно отличаются друг от друга, Гликер Дечан более ординарен, чем убисский пастух; зато их объединяет тенденция к жанровости, желание быть ближе к окружающей действительности. Если в Убиси оживший бык в знак благодарности собирается лизнуть ступню святого Георгия — жизненная деталь, очевидно не раз выденная художником, то в Дечанах коза склонилась над ожившим животным. В обоих случаях видно, что художники не умешаются уже в рамках имеющейся в их распоряжении иконографической схемы и оживляют ее деталями, взятыми из каждодневной жизни.

Сцена Триумфа святого Георгия или Обращения города Ласиа, сильно повреждена, сохранились лишь ее остатки. Но в конце 20-х годов композиция эта была в лучшей сохранности. Ш. Амиранашвили описывает изображение святого Георгия на коне, под ним дракона, которого ведет на привязи из своего пояса юная царевна, они направляются в сторону города, перед стенами которой видны ее жители, удивленно смотрящие на совершившееся перед их глазами чудо. Из толпы выделены царь и царица, которые с радостью встречают царевну и ее избавителя.[31] Сегодня мы видим лишь святого Георгия, восседающего на коне, и почти полностью повернувшегося к зрителям. В правой руке у него меч. Георгий едет как триумфатор на коне, который медленным шагом, закусив удила, направляется к городу. Под копытами лошади смутно различаются контуры клубками свившегося дракона, а вся правая часть этой композиции, выделяющейся своими размерами и разворачивающейся как фриз на западной стене — с царевной, городом и его жителями — теперь не различается. А вышеописанное изображение всадника святого Георгия сохранилось лишь в общих контурах. Мы не можем сказать, были ли у убисского дракона ножки и крылья, как у дечанского дракона; вероятнее всего, что были (дракон с крыльями и ножками преставлен в цаленджихской росписи в сцене, в которой святой рубит дракона мечом !), он на ножках на эмалевой пластине XV века и т.д.[32]

Сцена Чуда со змием и освобождение города Ласиа, как и Колесование, сохранилось во многих грузинских росписях: в Адиши, Икви, Бочорме, Вани, Ачи и др. Каждая пере-

[30] В. Петковић, *Живойис, Дечани*, II, табл. CXXVIII.

[31] Ш. Амиранашвили, *Убиси*, стр. 24.

[32] В сцене Чуда со змием святой Георгий обычно изображен с копьем; в Убиси он держит меч, как победитель въезжая в город. В Цаленджиха, где представлена сцена борьбы конного святого Георгия с драконом, Георгий держит в руках меч. Эта сцена решена совершенно в духе палеологовского искусства. Лещадями поднимающиеся горы с кое-где пробивающейся травой и цветами служат лишь кулисой, фоном, а изображение святого Георгия вынесено вперед к самому краю композиции. Перед зрителем раскрываются сложнейшие движения всадника, одной рукой держашего удила, а другой заносящего меч над драконом; сама лошадь, закусившая удила, вздыбывшийся дракон, терзающий лошадь... Как будто страсти должны быть накалены до предела, но на самом деле здесь сцена проникнута успокоенностью, умиротворенностью. Даже столь характерный в экспрессивном плане развевающийся конец плаща святого Георгия не вызывает соответствующего ей чувства напряженности, так как уравновешивает ее лиричный легкий наклон головы Георгия с безмятежным, отсутствующим взором на лице. И. Лордкипанидзе, *Сшенная росийсь в Цаленджиха. Художник Кир Мануил Евіеник*, II Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тбилиси, 1977, стр. 10—11. H. Belting, *Le peintre Manuel Eugénicos de Constantinople, en Géorgie*, CA, 1979, 28 pp. 103—104. Аналогичная сцена в Набахтеви, несомненно, носит следы большого влияния цаленджихской. То же композиционное решение сценн, тот же меч, подняты в руках, то же настроение спокойствия, умиротворенности. К сожалению, оригинал этой сцены погиб и сохранилась лишь копия ее фрагмента, исполнениая в 1916 году во время экспедиции, устроенной Грузинским обществом художников, см. И. Лордкипанидзе, *Росийсь в Набахшеви*, Тбилиси, 1973, стр. 61—62, табл. 31.

численная сцена имеет конкретные детали, характерные именно для этого памятника, будь то изящний изгиб силуэта царевны (Адиши), забавный оскал улыбчивого дракона, которого ведет на привязи концом своего „мандили" (головного убора, платка, употребляемого женщинами в Грузии), царевна; кстати такое же мандили на голове у женщины в другой сцене чуда святого Георгия (обе — Икви). Особое внимание привлекает решение этой композиции в Ачи, где она разделена на две части.

Надо отметить, что эта композиция в грузинских росписях почти всегда изображается в паре с другой сценой чуда — Чуда с отроком, изображения которой за пределами Грузии крайне редки. Чудо это, описанное в одной из канонических версий святого Георгия, особенно пришлось по душе, очевидно, в Грузии, для которой отнятие у родителей их сынов, угон их в плен и ожидание чуда их возвращения — было знакомо и вызывало аналогии с реальной, полной трагических событий жизнью.[33]

Сцена Освобождения города Ласиа в Дечанах, более декоративна.[34] Она как будто не помещается в свои рамки; развевающийся хвост лошади вклинивается в соседнюю композицию Свержения идолов, лошадь ступает на грань регистра, жители города изображены на пилястре. Но все это совершенно в характере эпохи и выражает современные мастеру художественные тенденции.

Возможно, что те композиции, которые мастер рассматривал как смысловые акценты не только Жития святого Георгия, но и всей росписи в целом, специально были разрежены и в них больше сквозит чувство монументального. В первую очередь вместе с Триумфом это касается и Усекновения главы, последней трагической страницы в жизни великомученика. Если мастер XI века, творец Местийского креста, вообще отказался от изображения этой сцены, заменив ее казнью пастуха Гликера, „это не было бы показом его силы" — поясняет Г. Чубинашвили,[35] убисский мастер не старается смягчить драматическое напряжение рассказа, наоборот даже, он эту сцену выделяет и местом, и художественным решением, но изобразив на противоположной стороне, на южной стене вечный образ великомученика этим подчеркнул идею его непобедимости.

Перед нами изображение уже свершившейся казни. Голова Георгия, уже отрубленная, валяется на земле, но тело его еще только успело склонится вниз. Он припал на одно колено, руки завязаны за спиной. Прекрасно написана вся фигура Георгия. Платье обвалакивает его, вырисовывая отдельные части тела, складки на одеянии нанесены эскизно, слегка, вызывая в памяти реминисценции с эллинистической живописью. Палач, держащий в руках меч и ножны от меча, силен и мускулист; он широко расставил ноги, плащ его развевается за спиной с характерными складками, линия складок на одежде резка, причудлива, угловата. Палач лишь замахнулся, а голова, уже отрублена, что говорит о том, что художника интересует не последовательность действия, а суть события.

В Дечанах палач, написанный со спины,[36] очень напоминает фигуру на первом плане из Сокрушения идолов. Если в Убиси изображен уже свершившийся акт казни, что характерно для более поздних памятников, дечанский мастер выбрал наиболее распространенную интерпретацию темы — палач готов и нанесению удара, а Георгий изящно склонив голову, обнажает палачу свою шею.

В Грузии эта сцена сохранилась в небольшом количестве; но и здесь, как и в других сценах также, замечатся определенное разнообразие вариантов. Так, например, в Бочорме святой Георгий стоит согнувшись и палач опустив на его плечо руку, заносит меч высоко над головой святого, в Кураши тоже дана сцена готовности к казни упавший на колени

[33] Е. Привалова, *Павниси*, 96—100, рис. 24.

[34] В. Петковић, *Живойис*, *Дечани*, II, табл. CI.

[35] Г. Чубинашвили, *Грузинское чеканное искусство*, стр. 468.

[36] В. Петковић, *Живойис*, *Дечани*, II, XCVI.

Георгий и над ним палач, аналогично решена сцена в церкви святого Георгия в Галати и т. д.

И наконец, последнее изображение, святой Георгий воин, представленный на южной стене рядом с алтарем. Георгий стоит фронтально, в еле заметном контрапосте; в правой руке он держит копье, а вогнутой в локте левой опирается на меч; большой овальный щит закинут за плечо святого. Одет он в короткую воинскую одежду, чешуйчатые доспехи прикрывают его тело, руки. Поверх доспехов у него накинут плащ, зигзагообразными складками спускающийся вниз. Решение самой фигуры, написанной с чуть пониженной точки зрения, подчеркнутая объемность его плаща или щита — типичные черты палеологовского искусства. Лик его с копной вьющихся волос, с острым взглядом и удлиненным овалом лица не выходит за рамки иконографического типа святого Георгия. Изображенный рядом с ним святой Димитрий более скромных масштабов и как бы отступает чуть-чуть назад.

Рядом с изображением святого Георгия надпись — „святой Георгий убисский", что позволяет высказать предположение, что здесь мог быть изображен именно убисский святой Георгий, т. е. главная икона патрона храма, являющаяся предметом особого почитания молящихся; или же на это изображение можно распространить высказанное Горданой Бабич предположение по поводу изображения Богоматери в церкви Студеница, которую сопровождает надпись „Богоматерь Студеницы"; надпись, которая как считает Бабич делает Богоматерь более близкой, более заботяшейся именно для этой паствы.

Рассматривая роспись в Убиси, можно убедиться что мы имеем дело с прекрасным мастером, впитавшим в себя традиции константинопольского искусства, чутко реагирующим на современные ему тенденции в живописи, но и опирающимся на местные, национальные традиции Мастер Убиси, сохраняя столь характерное для более ранних грузинских росписей чувство монументальности, создал лирические образы, полные красоты и изящества, внутренней гармонии. Изображая сцены из жизни святого Георгия, древнейшего и самого почитаемого в Грузии святого, художник, следуя многим узаконенным схемам как в иконографии, так и в стиле, смог внести в эту роспись такие черты и детали, которые придали ей своеобразие и индивидуальность, что вместе с мастерством исполнения, по праву дает ей место среди лучших памятников грузинской монументальной живописи.

Вторая половина XIV века для грузинского царства была трудной эпохой. Это было время, когда страну раздирали и внутренние противоречия и притесняли иноверные завоеватели. Но создание памятников типа Убиси (создавались также и другие росписи, отличающиеся высоким мастерством исполнения) яркое свидетельство тому, что творческие силы народа не иссякали даже в столь трудные для нее времена.

ЦИКЛУС СВ. ЂОРЂА У МАНАСТИРУ УБИСИ

ИНГА ЛОРДКИПАНИДЗЕ

Живопис цркве Св. Ђорђа у манастиру Убиси један је од најбоље очуваних, а такође и један од најбоље истражених међу бројним грузијским споменицима епохе Палеолога. Храм је осликан у другој половини XIV века. Осим циклуса Великих празника у највишим зонама и појединачних фигура у најнижој, на средишним површинама зидова има веома опширан циклус патрона храма, св. Ђорђа.

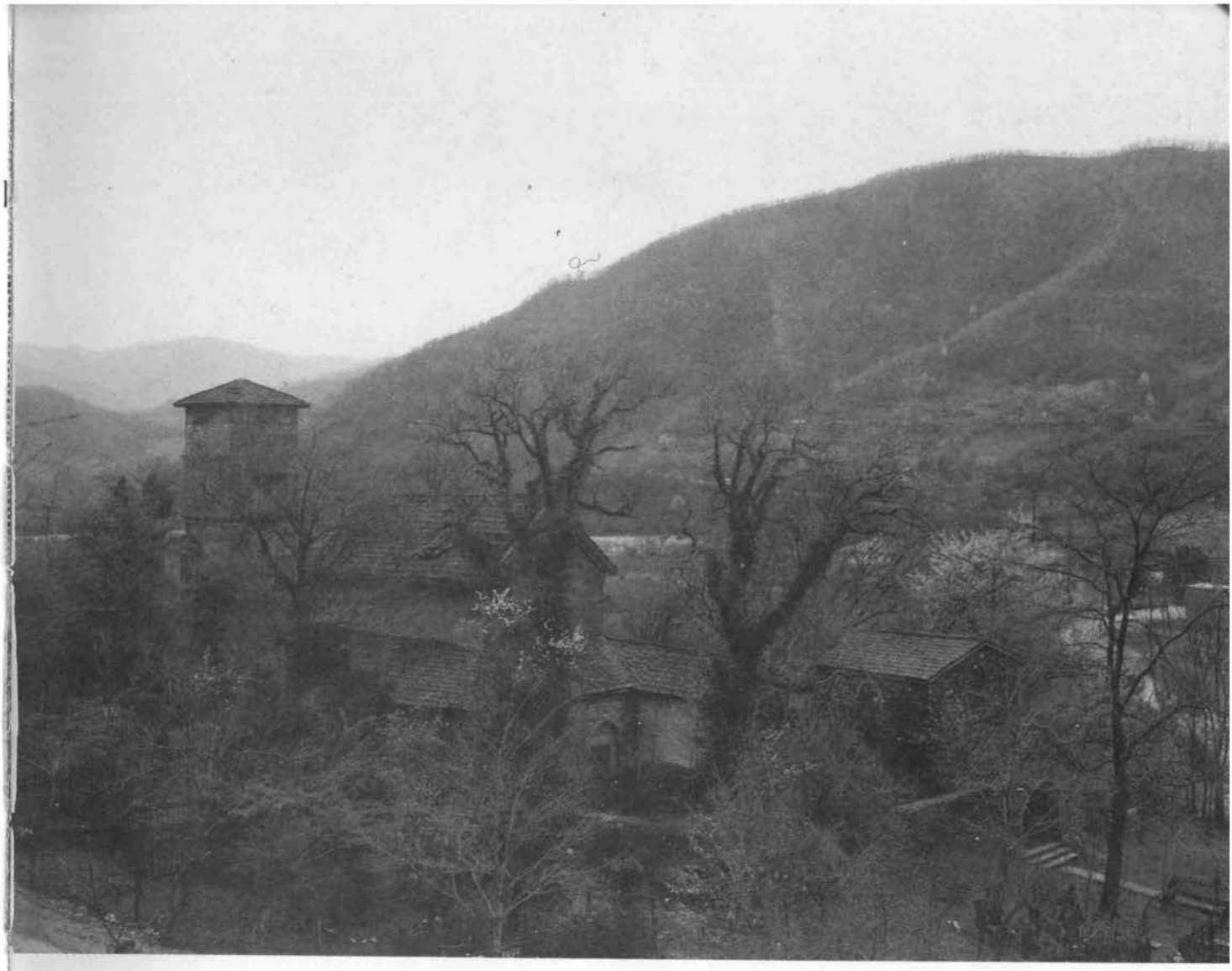
У тексту су детаљно анализиране све сцене овог циклуса, са посебним освртом на сличности и на разлике са циклусом св. Ђорђа у Дечанима. Култ св. Ђорђа у Грузији био је веома раширен и популаран, будући да је овај светитељ преузео и многе особине култа Месеца из предхришћанских времена. Представе овог светитеља срећу се, осим на зидовима цркава, на производима од метала, на каменим рељефима великих крстова-хачкара, на емаљу и на иконама.

У манастиру Убиси циклус св. Ђорђа започиње на северном зиду сценом у којој св. Ђорђе раздаје имовину сиромашнима, а наставља се сценама мучења: св. Ђорђе пред царем Диоклецијаном, Мучење св. Ђорђа грабљама, Мучење камењем и Мучење на точку. На западном зиду су сцене: Диоклецијан саслушава царицу Александру и св. Ђорђа и Мучење св. Ђорђа у кречној јами. На јужном: Батинање св. Ђорђа и две сцене Чуда: св. Ђорђе обара својом молитвом идоле и св. Ђорђе васкрсава свештеника. Следе: св. Ђорђе оживљује вола једног сељака, Чудо св. Ђорђа са змајем и Ослобођење града Ласе. Циклус се завршава сценом Усековања главе св. Ђорђа.

Од четрнаест сцена само четири припадају циклусу Чуда св. Ђорђа, док су на десет представљена његова мучења. Сликар је, међутим, већи значај дао сценама Чуда, одредивши им значајније место у храму и увећавајући им размере, настојећи да и на тај начин истакне светост, несавладивост и тријумф великомученика.

Аутор је настојао да за сваку сцену из циклуса истражи да ли јој је подлога у канонској или апокрифној верзији житија св. Ђорђа. Посебно се задржава на сцени Мучења св. Ђорђа на точку, што грузијска црква обележава и посебним празником, на дан 10. новембра. Разлоге налази и у томе што је то „стародревни обичај", из чега се закључује да је на овај дан у предхришћанском времену празнован дан плодности, а не искључује се могућност да је овај дан био везан и са прослављањем култа Месеца.

Главни мајстор који је са помоћницима осликао цркву Св. Ђорђа у манастиру Убиси познавао је добро цариградско сликарство свог времена. Сликајући сцене из живота најпоштованијег светитеља у Грузији, држао се већ устаљених иконографских решења, настојећи да само у детаљу покаже индивидуалност. Мада је радио у тешким временима, бременитим унутрашњим противречностима и сталним притисцима спољних непријатеља, створио је дело које манастир Убиси чини и данас једним од значајнијих споменика грузијског монументалног сликарства.



Илл. I. Убиси, монастырь, общий вид*

* Фотографии исполненны Центральной лабораторией фиксации памятников при Главном упревлении охраны памятников.

Илл. 3. Убиск, общий вид на роспись, южная стена

Илл. 2. Убиси, общий вид на роспись, свод

Илл. 4. а) Убиси, святой Георгий перед Диоклетианом, б) Убиси, Раздача имущества святым Георгием бедным

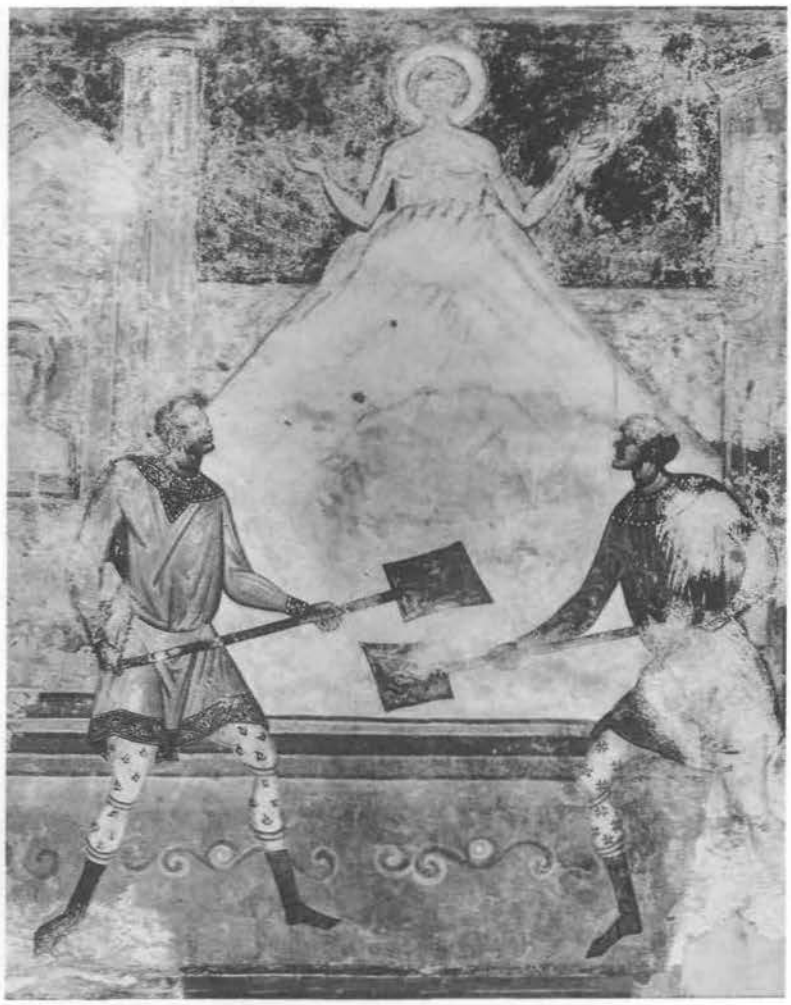
Илл. 5. а) Убиси, Мученье камнями, б) Убиси, Царапанье

Илл. 6. Убиси, Воскрешенье быка

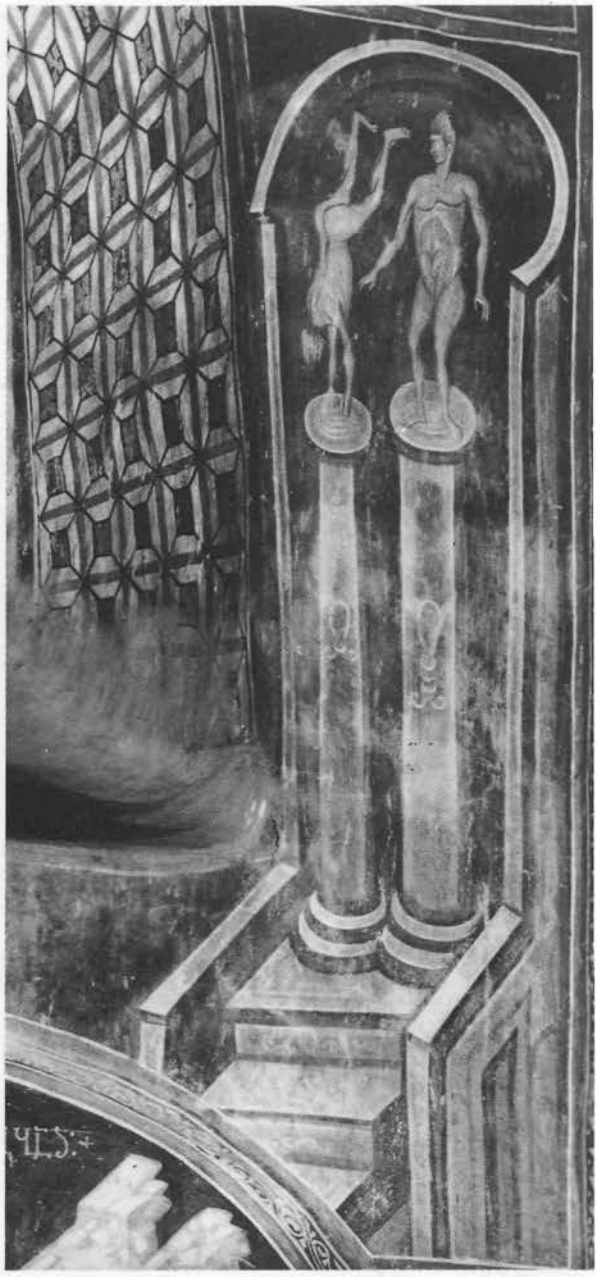
Илл. 7, 8. Убиси, Воскрешенье мертвого жреца

Илл. 9. Убиси, Усекновение главы

Илл. 10. Убиси, Мученье в известковой яме



Илл. 11. Убиси, Избиение святого Георгия



Илл. 12. Убиси, Низвержение идолов, деталь

Илл. 13. Убиси, Низвержение идолов, деталь

Илл. 14. Убиси, Святой Георгий и святой Димитрий

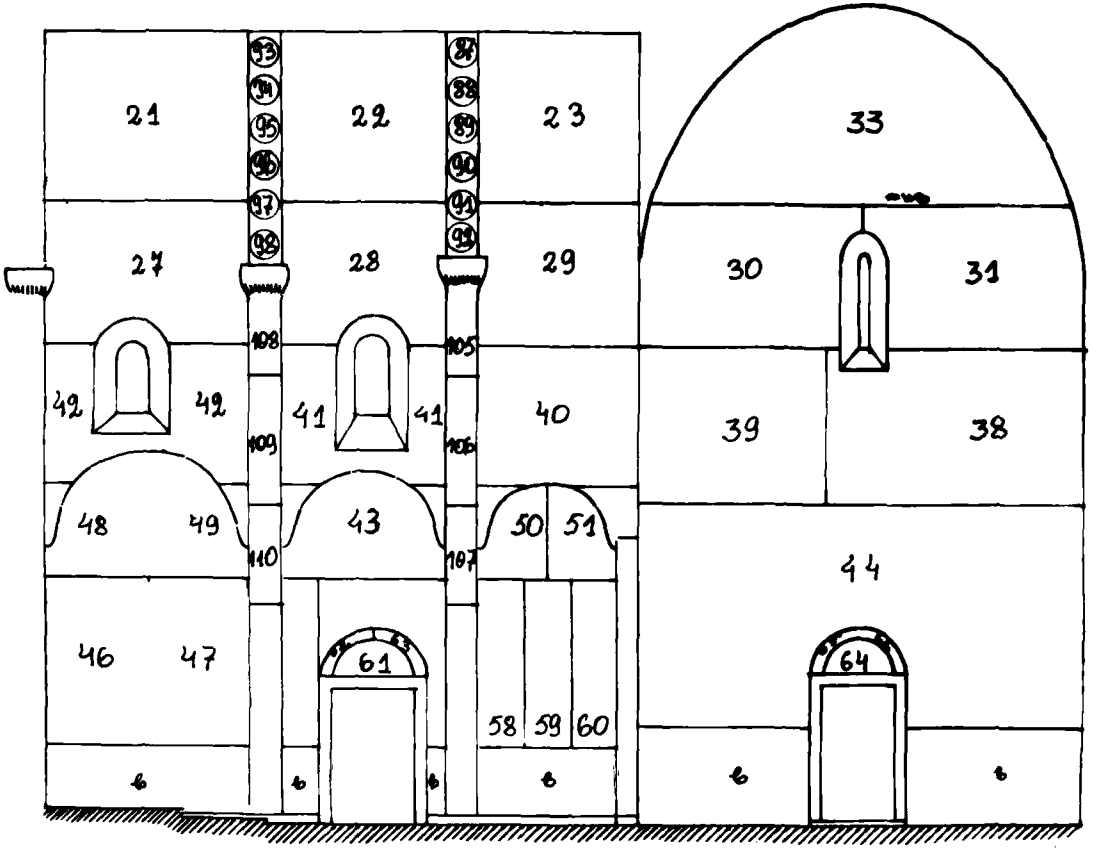
Илл. 15. Убиси, Илларион Грузин (Ивер)

Илл. 16. Цаленджиха, Святой Георгий убивающий дракона

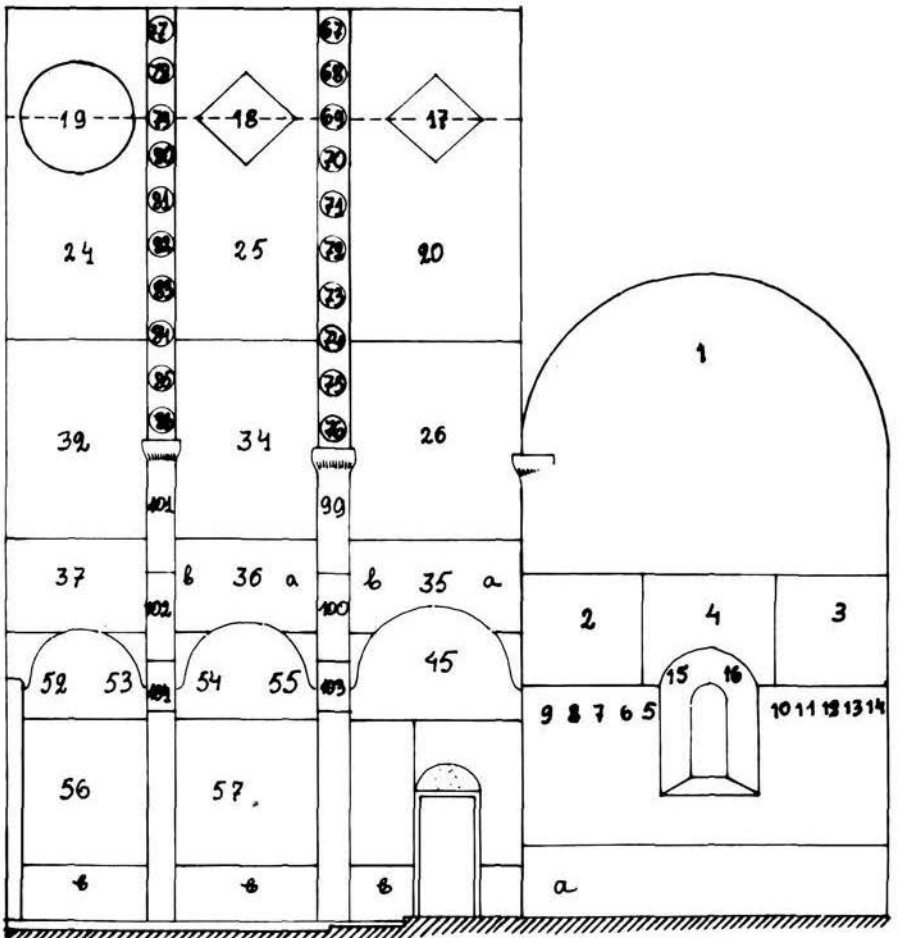
*Схема росписи:***

Илл. 1. Деисус, абсида; Илл. 2. Причащение хлебом; Илл. 3. Причащение вином; Илл. 4. Тайная вечеря; Илл. 5. Св. Василий Великий; Илл. 6. Св. Игнатий Богоносмазанник; Илл. 7. Св. Спиридон; Илл. 8. Св. Григорий Нисский; Илл. 9. Св. Стефан; Илл. 10. Св. Иоанн Златоуст; Илл. 11. Св. Кирилл Александрийский; Илл. 12. Св. Николай; Илл. 13. Св. Иоанн Милостивий; Илл. 14. Св. Роман; Илл. 15. Архангел Михаил; Илл. 16. Архангел Гавриил; Илл. 17. Ветхи Деньми; Илл. 18. Христос; Илл. 19. Св. Дух; Илл. 20. Благовещенье; Илл. 21. Рождество; Илл. 22. Сретенье; Илл. 23. Крешенье; Илл. 24. Преображение; Илл. 25. Воскресенье Лазаря; Илл. 26. Вход в Иерусалим; Илл. 27. Распятие; Илл. 28. Снятие с креста; Илл. 29. Оплакивание; Илл. 30. Положение во гроб; Илл. 31. Сошествие во ад; Илл. 32. Вознесение; Илл. 33. Сошествие св. Духа; Илл. 34. Успенье Богоматери; Илл. 35. а) святой Георгий пред Диоклетианом; б) Раздача имущества святым Георгием бедным, Илл. 36. а) Мученье камнями; б) Царапанье; Илл. 37. Колесование; Илл. 38. Диоклетиан допрашивает святого Георгия и царицу Александру; Илл. 39. Мученье в известковой яме; Илл. 40. Избиение; Илл. 41. Низвержение идолов; Илл. 42. Воскрешенье мертвого жреца; Илл. 43. Воскрешенье быка; Илл. 44 Обращенье города Ласиа и чудо с драконом; Илл. 45. Усекновение главы; Илл. 46. Св. Георгий убисский; Илл. 47. Св. Димитрий; Илл. 48. Св. Ирина; Илл. 49. Св. Екатерина; Илл. 50. Св. Фекла; Илл. 51. Св. Марина; Илл. 52. ? Илл. 53. ?; Илл. 54. ?; Илл. 55. Св. Варвара; Илл. 56. ?; Илл. 57. ?; Илл. 58. Св. Макарий; Илл. 59. Св. Онуфрий; Илл. 60. Св. Антоний; Илл. 61. Илларион Грузин; Илл. 62. Св. Козьма; Илл. 63. Св. Дамиан; Илл. 64. Христос Эммануил; Илл. 65. Св. Ивлита; Илл. 66. Св. Квирик; Илл. 67. Праотец Сеит; Илл. 68. ?; Илл. 69 ?; Илл. 70. Праотец Соломон; Илл. 71. Иосиф Прекрасный; Илл. 72. Праотец Неоталим; Илл. 73. Праотец Гади; Илл. 74. Праотец Энох; Илл. 75. Праотец ?; Илл. 76. Праотец Иобед; Илл. 77. ?; Илл. 78. ?; Илл. 79. ? ; Илл. 80. Пророк Давид; Илл. 81. Пророк Моисей; Илл. 82. Пророк Исаиа; Илл. 83. Пророк Иов; Илл. 84. Пророк Гедеон; Илл. 85. Пророк Илья; Илл. 86. Пророк Аввакум; Илл. 87. Праотец ?; Илл. 88. Пророк Даниил; Илл. 89. Пророк Езекиил; Илл. 90. Пророк Софония; Илл. 91. Пророк Иеремия; Илл. 92. Пророк Елисей; Илл. 93. Праотец Энох; Илл. 94. Праотец Ной; Илл. 95. Праотец Авраам; Илл. 96. Праотец Исаак; Илл. 97. Праотец Яков; Илл. 98. Праотец Иуда; Илл. 99. Св. Элпифидор; Илл. 100. ? Илл. 101. Св. Пигаси; Илл. 102. ?; Илл. 103. ?; Илл. 104. ?; Илл. 105. Св. Антоний; Илл. 106. Св. Азарий; Илл. 107. Св. Симеон Алабский; Илл. 108. Св. Аквиндин; Илл. 109. Св. Мисаил; Илл. 110. Св. Симеон Дивногорец; а, б — декоративный плат.

** Схемы росписи исполненны: Н. Северовым (17, 18), Г. Алибегашвили, (28—30), Е. Приваловой (21—27), Л. Андроникашвили (18, 19).


21
22
23
33
27
28
29
30
31
42
42
41
41
40
39
38
48
49
43
50
51
44
46
47
61
64
58
59
60
93
94
95
96
97
98
87
88
89
90
91
92
108
109
110
105
106
107

Илл. 17. Убиси, схема росписи, абсида и северная стена



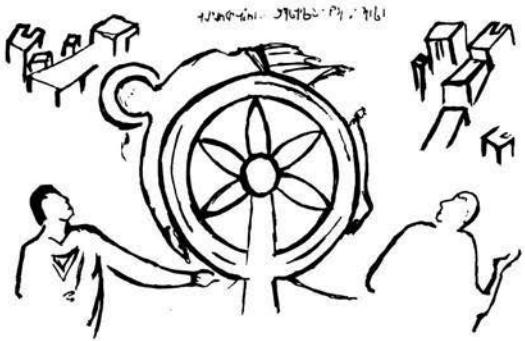
Илл. 18. Убиси, схема росписи, западная и южная стена

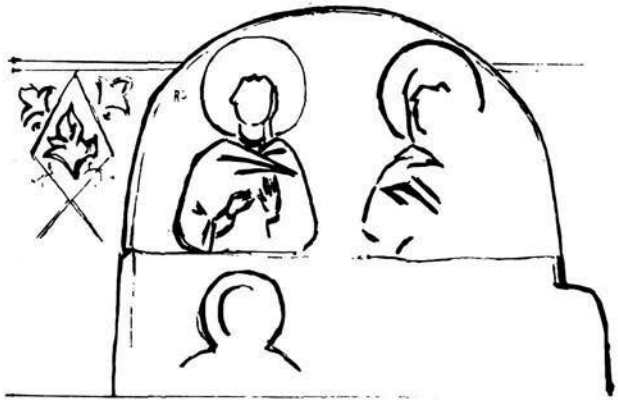
21

Илл. 19. Убиси, Колесование

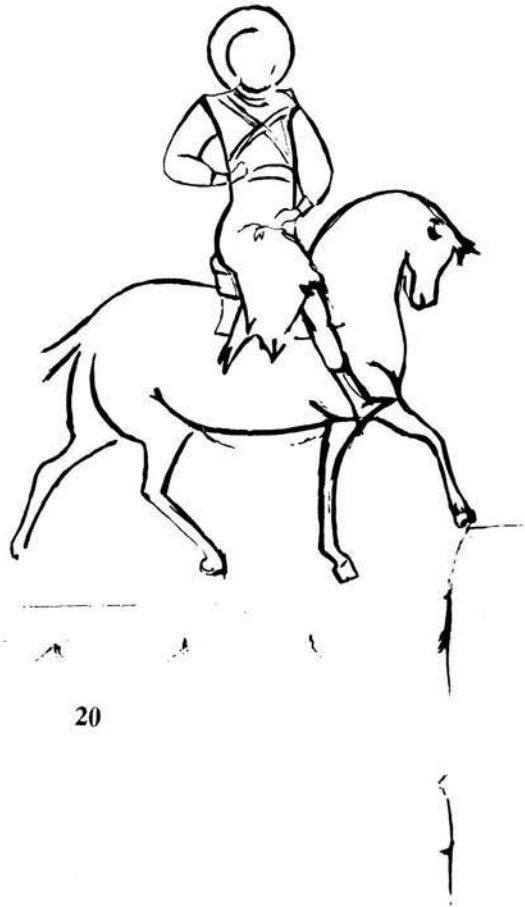
Илл. 20. Убиси, Освобождение города Ласиа и чудо с драконом, фрагмент

Илл. 21. Кураши, Усекновение главы



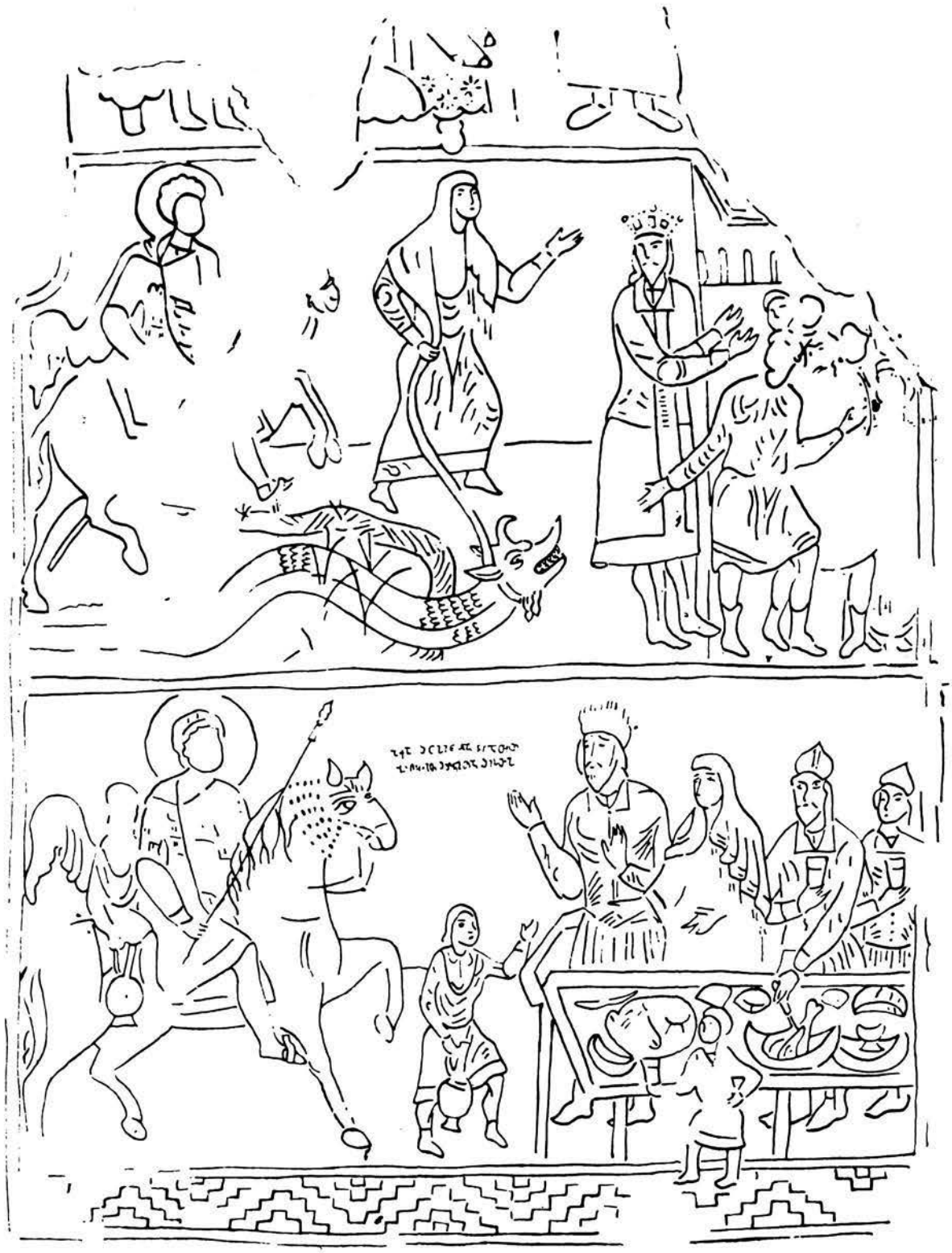


19



20

Илл. 22. Бочорма, схема росписи западной абсиды

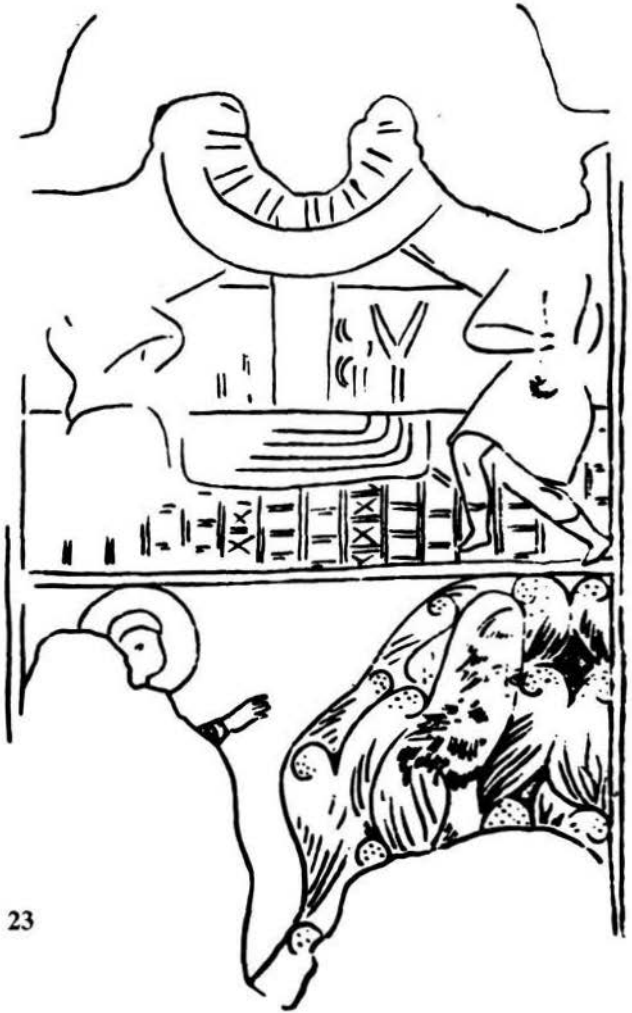


Илл. 24. Икви, схема росписи северной стены северного рукава

Илл. 23. Икви, схема роспись восточной стены северного рукава

Илл. 25. Георгий Калоубанский, схема росписи южной стены

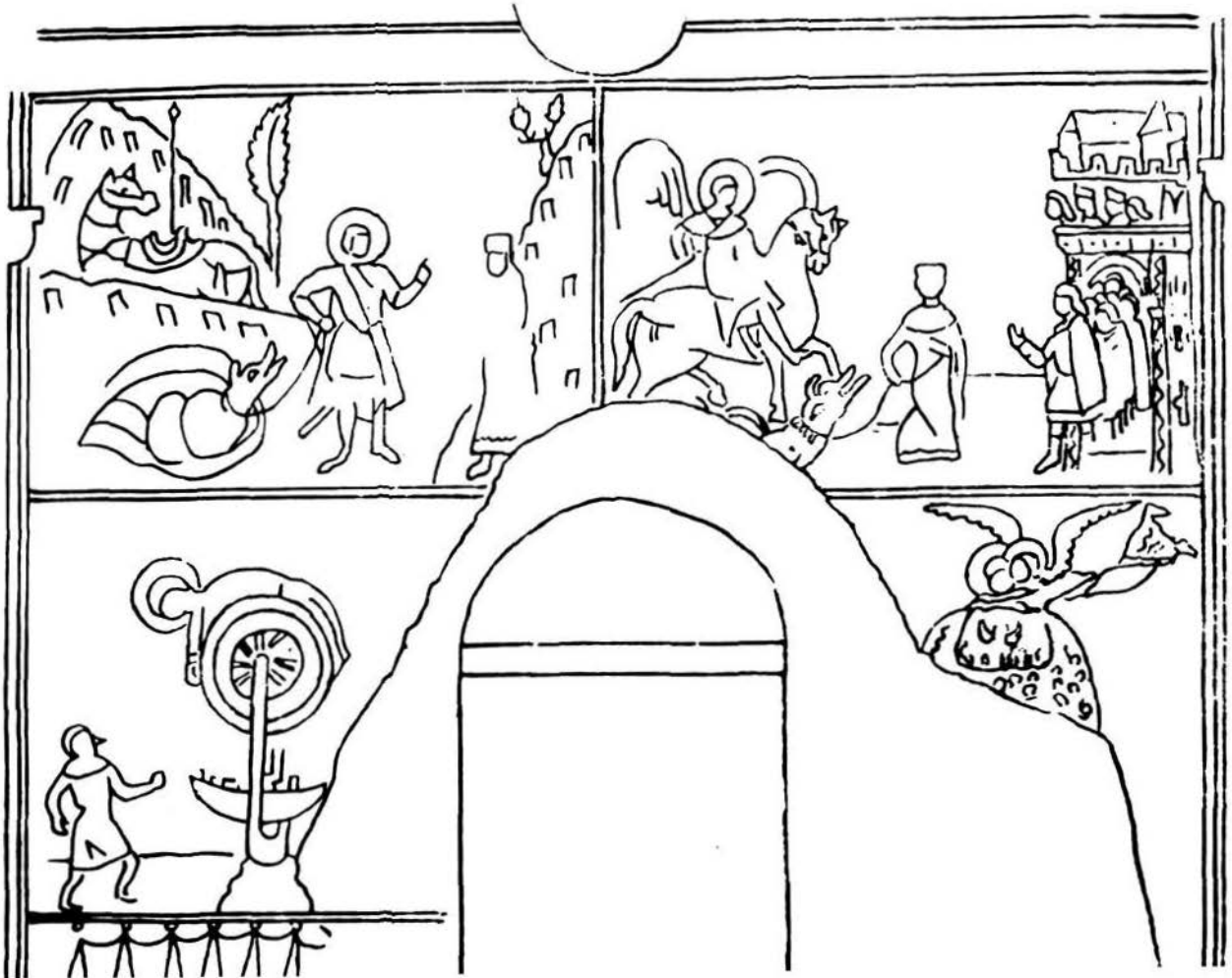
Илл. 26. Кинцвиси, Мученье в известковой яме

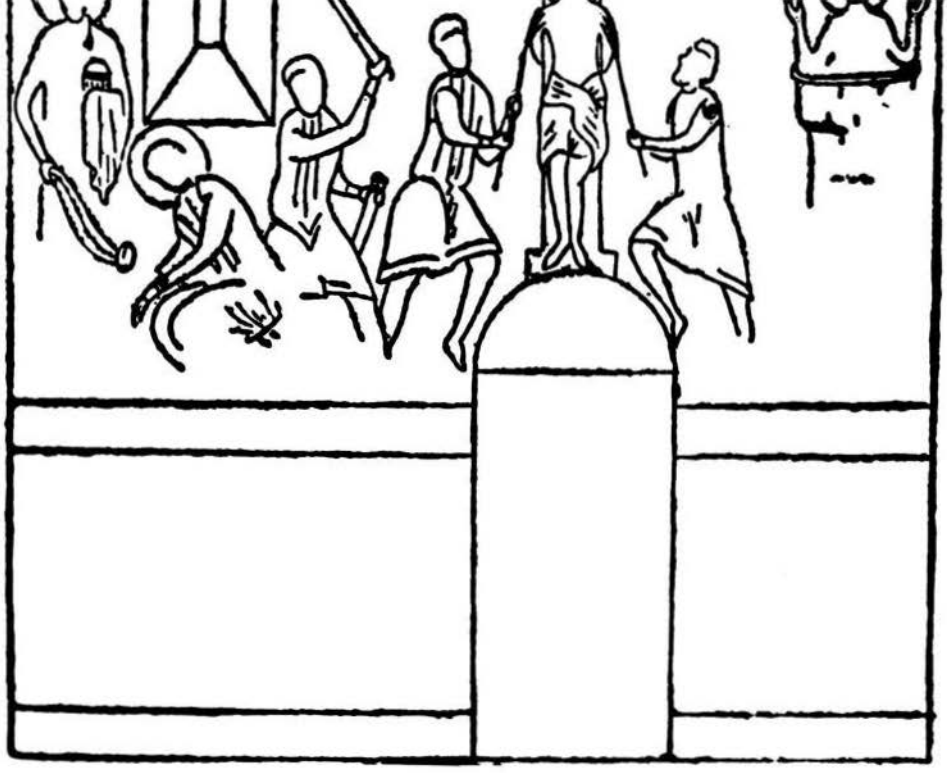


23

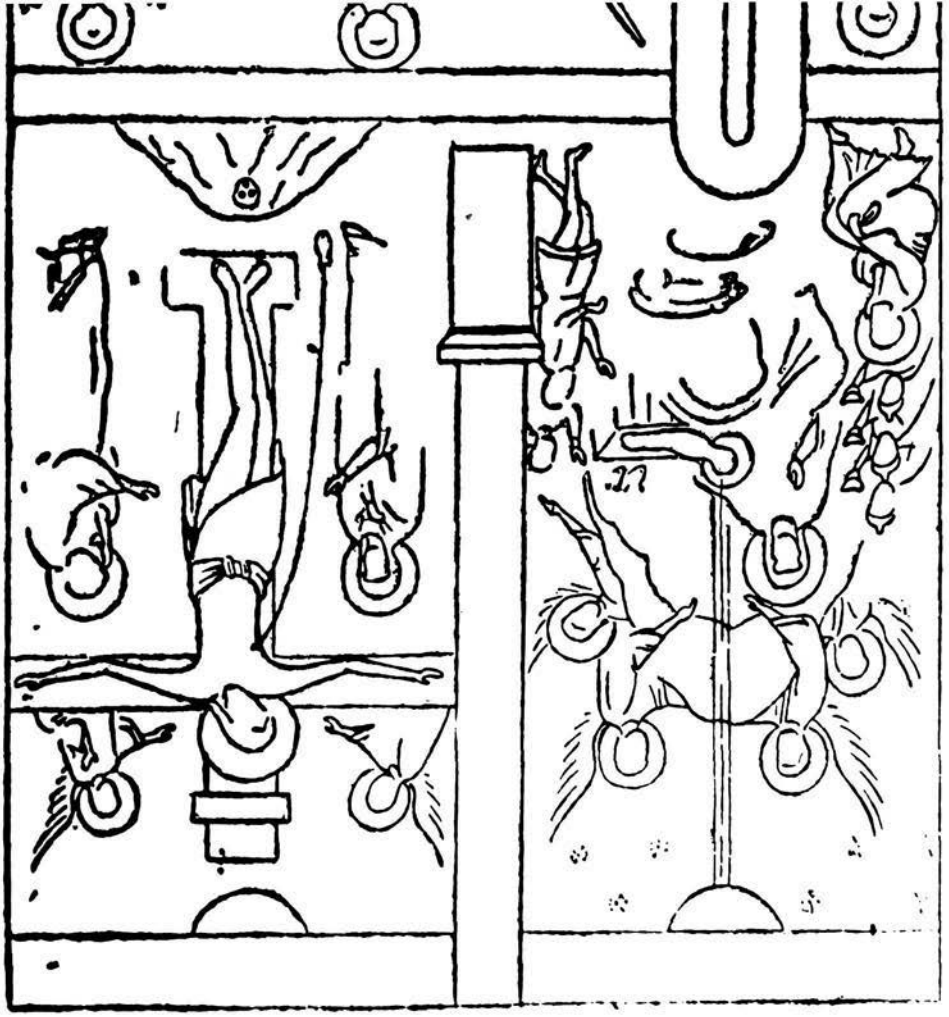
25

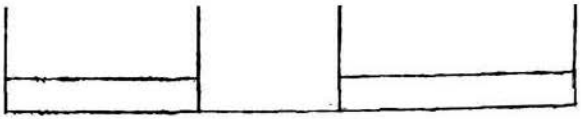
Илл. 27. Ачи, схемма росписи западной стены

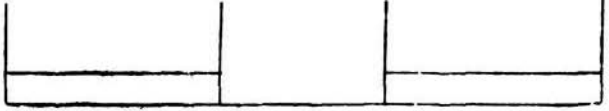




Илл. 28. Накипари, схема росписи западной стены

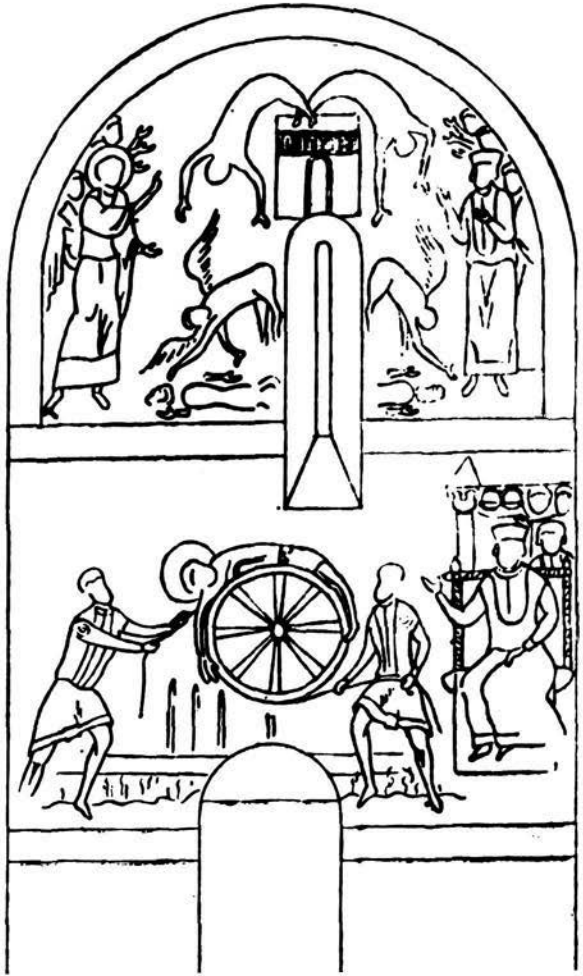


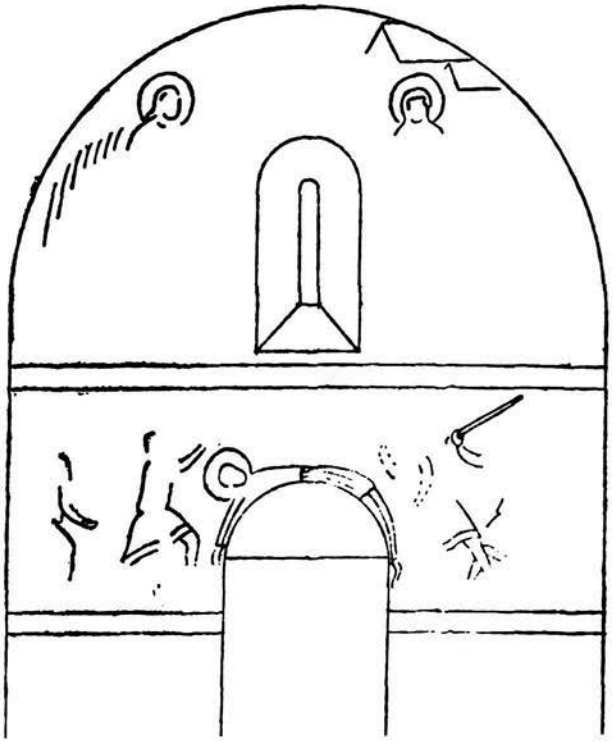




Илл. 29. Накипари, схема росписи южного склона свода и стены

Илл. 30. Цвирми, схема росписи западной стены





AFFRRESCHI DELL'ITALIA MERIDIONALE "GRECA" NELLA PRIMA METÀ DEL XIV SECOLO

VALENTINO PACE

Intorno al 1300 e lungo la prima metà del XIV secolo la pittura dell' Italia meridionale continentale „greca" ci è esemplata da pochi, ma significativi monumenti: in Calabria, a Caulonia, dall'abside della chiesetta di San Zaccaria; in Puglia, sulla costa ionica del Salento, nell'agro di Gallipoli, dalle chiesette di San Salvatore e di San Mauro; sulla sponda adriatica, a Otranto, dalla chiesa di San Pietro; nell'entroterra salentino, a pochissima distanza da Lecce, a San Cesario, dalla chiesetta di San Giovanni evangelista; in Basilicata, infine, su una collina prospiciente la piana di Sibari, dalla chiesa, già cattedrale, di Santa Maria d'Anglona.

In tuti questi casi si tratta di monumenti i cui affreschi non sono stati ancora studiati in dettaglio, anche se sono stati descritti e, in diverso grado (in prevalenza inadeguatamente) fotograficamente illustrati.[1]

Per la loro „grecità" vale soprattutto il dato delle iscrizioni che ne accerta inequivocabilmente la destinazione alla società cristiana di lingua greca, oltre che, ovviamente, la loro committenza da parte di chi pure apparteneva alla stessa società. Nei casi di Caulonia a di Otranto essa fu, inoltre, certamente urbana situandosi le chiese nel tessuto abitativo e anzi, a Otranto, la sua chiesa essendo forse da identificare con la chiesa metropolitana della popolazione greca; per San Cesario non sappiamo se si trattò di chiesa sin dall'inizio urbana — come fa d'altronde pensare la menzione di un „sacerdote" nell'iscrizione di fondazione — o se sia stata essa stessa il perno d'aggregazione di un insediamento che è comunque documentata realtà almeno dal 1460; per i due casi di Gallipoli si trattò certamente di insediamenti monastici, nella diocesi greca di Gallipoli, di cui è ancor oggi manifesta la collocazione territoriale in piena campagna (anche se sono andate perdute le strutture architettoniche degli edifici monastici circostanti); Santa Maria d'Anglona, infine, insignita di sede vescovile — dipendente dall'archidiocesi di Acerenza — si situa oggi in aperta campagna, ma era allora aggregata ad altri edifici su cui sarebbe urgente un' attenta campagna di scavi. Entro la generale circoscrizione cronologica alla prima metà del XIV secolo — con un punto di partenza a un „1300 circa" che può in via teorica anche agganciare gli ultimi anni del XIII secolo — di questi affreschi solo il ciclo di San Cesario è sicuramente datato, all'anno 1329, dalla già menzionata iscrizione.

Per gli altri affreschi vale esclusivamente l'analisi stilistica cui, in via di principio può aggiungersi quella muraria e architettonica nel caso di Santa Maria d'Anglona; i suoi affreschi appar-

[1] Su tutti i monumenti qui citati ho avuto occasione di intervenire una o più volte con contributi critici di diverso taglio. Qui *in extenso* la loro citazione che nelle note seguenti sarà abbreviata: La pittura delle origini in Puglia, in: AA. VV., *La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente*, Milano 1980, pp. 317—400 e 415—418 (=Pace, 1980); *Pittura bizantina nell'Italia meridionale (secoli XI—XIV)*, in: AA. VV., *I Bizantini in Italia*, Milano 1982, pp. 427—494 (=Pace, 1982); *Pittura del Duecento e del Trecento in Puglia, Basilicata e nell'Italia meridionale "greca,"* in: AA. VV., *La pittura in Italia, Le origini*, Milano 1985, pp. 385—394 (=Pace, 1985).

tengono infatti a un edificio la cui originaria parte absidale fu abbattuta per essere ampliata con la costruzione di un alto e largo transetto absidato che coinvolse la distruzione delle precedenti absidi, delle quali le minori sono parzialmente conservate con affreschi adesso frammentari. Per essere tuttavia la datazione della nuova fase costruttiva — ovvero il termine *prima del quale* gli affreschi furono eseguiti — essa stessa problematica, vale altrettanto bene il discorso inverso: che siano gli affreschi a fornire il referimento cronologico *dopo il quale* va situato l'ampliamento architettonico. Per gli altri edifici struttura muraria e tipologia architettonica sono, ai fini di una precisa cronologizzazione degli affreschi qui presi in esame, irrilevanti.

Nella presentazione di questi affreschi non seguirò necessariamente il loro presunto ordine cronologico, attenendomi piuttosto a una sequenza espositiva che faciliti la comprensione delle loro reciproche relazioni; limiterà altresì al minimo, per il carattere sostanzialmente preliminare di questa prima presentazione critica d'insieme, i confronti con l'oltremare. Chiarisco infine che i monumenti citati non esauriscono il „catalogo" della produzione pittorica di committenza greca del primo Trecento; essi vanno considerati come i più significativi, altri essendocene che pure dovranno ricevere attenzione in un quadro d'insieme che pretenda di essere completo. Mi limito qui a ricordare la „K o i m e s i s" di Santa Maria delle Cerrate, cui ho peraltro fatto cenno in altra sede.[2]

Della chiesa di San Zaccaria a Caulonia, in Calabria, resta la sola abside col suo affresco della Deisis (fig. 1). Per lo più datato nell' arco del XII secolo — per confronti che hanno implausibilmente coinvolto Sant'Angelo in Formis e un mosaico portatile di Berlino — l'affresco va invece spostato all'iniziale XIV secolo, come ho già avuto modo di proporre in precedenza.[3] A favore di questa drastica revisione cronologica militano due fattori: sul piano dell' evidenza visiva la stretta affinità con la Madonna in trono col Bambino nel San Giovanni vecchio di Bivongi, chiaramente trecentesca per palese „goticità" di ritmi, sul piano della collaterale disciplina paleografica la scrittura dell'iscrizione in basso tra Cristo e la Vergine, oltre che sul libro tenuto da Cristo.[4] In merito all'affresco va in primo luogo osservato che la scelta del catino absidale è almeno indice di inosservanza verso gli adattamenti altrove occorsi alla norma bizantina, al seguito dell'impatto con strutture architettoniche latine. Si ricorda infatti che le cattedrali di Cefalù e di Monreale riservarono all'abside l'immagine a mezzo busto del Pantocrator, altrimenti collocata nella cupola. Qui a Caulonia la preminenza di collocazione del tema d'intercessione può ben considerarsi riflesso figurativo di un'urgenza di fede e devozione proiettata nella speranza della Salvezza eterna, cui in termini espliciti allude l'iscrizione „Ricordati, o Signore, del tuo servo Nicola Pere prete e perdonagli i peccati".[5]

L'esempio di Caulonia, con la Deisis absidale, non è comunque isolato: altri ne esistono nelle aree periferiche del mondo bizantino[6] e altri se ne incontrano anche nella stessa Italia meridionale: dalle chiese rupestri pugliesi di San Nicola nell'agro di Mottola o di San Giovanni nell'agro di San Vito dei Normanni, alla chiesa del San Salvatore di Gallipoli di cui si dirà fra poco. In età aragonese, su scala ben più monumentale, un' analoga scelta fu compiuta in Sicilia, per la cattedrale di Messina.

A una data che per l'esiguità dei frammenti pittorici può solo assai cautamente porsi intorno al 1300, si situano gli affreschi del San Salvatore nell'agro retrostante Gallipoli (figg. 2/4). L'edificio, inglobato in una masseria oggi abbandonata, presenta una navata centrale voltata a botte,

[2] Pace, 1985, pp. 390 e 392. Cfr. anche M. S. Calò Mariani, *La chiesa di Santa Maria del Casale presso Brindisi*, Fasano 1967, p. 56.

[3] Pace, 1982, p. 457. In precedenza: O. Morisani, *La Deesis di Caulonia*, in "Napoli nobilissima", II, 1962—63, pp. 123—127; M. P. Di Dario Guida, *Cultura artistica della Calabria medievale*, Cava dei Tirreni 1978, pp. 15—16; M. Rotili, *Arte bizantina in Calabria e Basilicata*, Cava dei Tirreni 1980, pp. 156—158 (e tav. LIX a col).

[4] Per la Madonna di Bivongi, cfr. Di Dario Guida, *op. cit.*, fig. 12 (p. 15) e Rotili, *op. cit.*, tav. LX (pp. 157—158).

[5] Per l'iscrizione, cfr. Morisani, *art. cit.*

[6] T. Velmans, *L'image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans celles d'autres régions du monde byzantin*, in «Cahiers archéologiques», 29, 1980/81, pp. 47—102.

divisa dalle navatelle da due coppie di pilastri quadrangolari che sorreggono arcate di valico a sesto acute. Un setto murario nel quale si apre un valico arcuato è quanto resta dell'originaria barriera divisoria della zona del bema.[7]

Sul semicatino absidale è rappresentata, evanscente, la Deisis, con ciascun personaggio della triade posto su un piedistallo (fig. 2). Nella sottostante fascia semicilindrica due coppie di Padri della chiesa greca: sulla sinistra s. Gregorio Nazianzeno e s. Basilio (fig. 3), sulla destra s. Giovanni Crisostomo e altro; ambedue le coppie sono rivolte verso la monofora centrale.

Sulla sovrastante parete lunettata è dipinta la Trasfigurazione, con la triade principale tutta entro la mandorla di luce, affiancata dai due episodi di immediata precedenza e successione: sulla sinistra si intravvedono la testa di Cristo contornata da nimbo crucigero e quelle dei suoi tre apostoli (fig. 4), sulla destra soltanto la sagoma del nimbo crucigero.[8]

La data degli affreschi è di difficile deduzione per l'esiguità dei brani e per la loro difficile leggibilità. Sembra doversene escludere un rapporto di stile con gli affreschi dei dintorni, per esempio con quelli nel San Mauro, di cui si tratterà qui di seguito. La qualità pittorica è caratterizzata, allo stato attuale, dall'intensità delle terne verdi e dalla vigoria del disegno; sono caratteri che indirizzano su opere del XII secolo, quali gli affreschi di San Nicola Kasnitzi a Castoria, che possono tuttavia segnalare soltanto gli agganci cronologici più antichi.[9] Dalla rappresentazione dei vescovi convergenti verso il centro nel semicilindro adisbale e dalla stessa complessità episodica della Trasfigurazione (se è vero che essa appare su scala monumentale solo col XIV secolo) può a sua volta dedursi un ancoraggio cronologico non precedente il tredicesimo secolo e forse già nel quattordicesimo[10].

Al seguito dell'esclusiva analisi stilistica si datano intorno al 1300 — ovvero nell'iniziale XIV secolo — anche gli affreschi della chiesetta di San Mauro presso Galipoli (figg. 5/15).[11]

L'edificio ha anch'esso, come il San Salvatore, una struttura monoabsidata con navata centrale divisa dalle navatelle da tre coppie di pilastri che sorreggono arconi a sesto acuto. Sulla navata la volta è a botte; sulle navatelle voltano semibotti.

Il programma pittorico nel suo interno è conservato solo parzialmente: così, sul catino absidale, l'orginario affresco è stato sostituito dalla redazione seicentesca con s. Mauro venerato da due angeli, mentre restano, assai rovinati, brandelli di immagini dei quattro Padri della chiesa, fra i quali sono o erano, identificabili, per via della loro fisiognomia e delle iscrizioni, s. Basilio (fig. 5) e s. Giovanni Crisostomo.

Del ciclo cristologico sulla navata sono andate quasi del tutto perdute le scene sulla parete meridionale, di destra. Grazie ad alcuni frammenti di pittura e di iscrizioni e alle consuetudini di sequenza narrativa può peraltro dedursi che il ciclo iniziasse con la Natività, comprensiva dell'

[7] Pace, 1980, pp. 397—398. Alla fig. 521 una buona foto dell'interno nell'attuale stato di abbandono.

[8] La collocazione della Trasfigurazione sulla parete sovrastante l'abside è inconsueta, pur avendo un'antica tradizione sull'intero arco del mondo figurativo medievale e bizantino: se ne ricordino gli esempi dei SS. Nereo e Achilleo a Roma o di Boiana in Bulgaria. La presenza della triade Cristo/profeti entro la stessa mandorla di luce è anch'essa caratteristica iconografica rara a questa tarda data, mentre è ancora frequente in monumenti dell'XI secolo, secondo quanto attestano miniature bizantine. Gli episodi che, infine, affiancano la Trasfigurazione appaiono anch'essi già nella miniatura bizantina in netto anticipo sul XIV secolo, ma non sono documentati prima di allora su scala monumentale. Cfr. G. Millet, *Récherches sur l'iconographie des evangiles*, Paris 1960, pp. 216—231 e G. Schiller, *Ikonographie der christl. Kunst*, Gütersloh, Bd. 1, 1966, pp. 155—161.

[9] Per il confronto con Castoria: St. Pelekanidis-M. Chatzidakis, *Kastoria*, Atene 1985 (*Byzantine Art in Greece. Mosaics-Wall Paintings*, gen. ed. M. Chatzidakis), pp. 50—65.

[10] Non sono frequenti le rappresentazioni dei Vescovi sui semicilindri absidali delle chiese italomeridionali; ricordo quella a Santa Maria delle Cerrate — dove essi sono rappresentati frontalmente (a una data entro il XIII secolo) — e quella nel vicino san Mauro di Gallipoli — dove essi sono rappresentati come nel San Salvatore. Nella seconda metà del Trecento essi sono stati dipinti a Santo Stefano di Soleto (M. Berger, *Les peintures de l'abside de S. Stefano à Soleto*, in "Mélanges de l'école francaise de Rome", 94, 1982, pp. 121—170).

[11] Pace, 1980, pp. 394—397; M. Falla Castelfranchi, *Gli affreschi della chiesa di S. Mauro presso Gallipoli: note preliminari*, in "Byzantion", LI, 1981, pp. 159—169; Pace, 1982, pp. 476 e 489; Pace, 1985, p. 391. In queste pubblicazioni la bibliografia precedente.

Annuncio ai pastori (resta l'unico frammento di una pecorella sulla destra), seguitasse con la Presentazione al Tempio, col Battesimo, con l'Ingresso a Gerusalemme e si concludesse, sulla parete di destra con la Trasfigurazione. Al di là della controfacciata, sulla quale nulla resta e per la quale è stata ipotizzata la *Koimesis*, il ciclo riprende con l'Ultima cena seguita dalla Cattura di Cristo (fig. 6), dalla Crocifissione, dalle Pie donne al sepolcro, concludendosi probabilmente con *l'Anastasis*.

Sulla volta, *sopra* (non *sotto*) le scene cristologiche si situano tondi coi profeti a mezzo busto: ne sono conservati i soli nove sulla parete di sinistra (al primo inidentificabile, seguono Gioele, Abdia (fig. 7), Isaia (fig. 8), Amos, Zaccaria, Giona, Ezechiele e Davide). Sui quattro triangoli principali di risulta fra la fascia narrativa e i pilastri erano rappresentati gli evangelisti, dei quali sono conservati, sulla sinistra, Matteo (fig. 9) e Luca (fig. 10 — II). Sia sui pilastri che sugli intradossi delle arcate di valico completavano la decorazione una serie di immagini sacre: al di sotto dell'evangelista Luca l'apostolo Paolo (fig. 10) cui è contrapposto Pietro, una Madonna col Bambino, un s. Nicola e sei coppie di santi greci. (figg. 12/15).

La datazione di questi affreschi al „1300 circa" discende da più circostanze che fra di loro si integrano e nell'insieme la rendono la più plausibile. In primo luogo è rilevante la dipendenza che da Gallipoli mostra di subire Rinaldo da Taranto, con la sua bottega, nell'Albero della Croce dipinto nelle prima meta' del XIV secolo a Santa Maria del Casale, presso Brindisi (fig. 16): patriarchi, profeti e apostoli della chiesa „anagioina" mostrano una stesura pittorica che, pur impoverita — per maggiore linearismo — rispetto a Gallipoli, di certo ne tiene presenti gli insegnamenti, così come troppo strette sono le parentele fisiognomiche per non ritenerle dovute a dipendenza; tanto più che anche l'inserimento dei mezzi busti entro tondi sia qui che lì avviene, in deroga alla norma bizantina, con bordure che creano infiorescenze negli spazi di risulta.[12]

A una data „circa 1300" bene si adeguano la struttura circolare, „spaziale", del trono di s. Luca (fig. 10) e le impostazioni lievemente prospettiche di alcuni edifici di fondo, per esempio dietro s. Matteo. (fig. 9). Rispondono invece a una situazione stilistica anteriore di quasi un secolo le immagini olosome sugl'intradossi (figg. 12/15) che ricordano, per impostazione, l'ecumene bizantina d'oltremare da Kastoria a Patmo.

Nelle parti più leggibili, per esempio nei medaglioni di Abdia e di Isaia (figg.7/8) si evidenzia la mano di un maestro di bella qualità che usa caldi impasti cromatici. Nella scena della Cattura (fig. 6) è operata una calibrata impostazione compositiva imperniata sul volto di Cristo, l'unico ad essere rappresentato frontalmente, baciato sulla sua guancia sinistra da Giuda-aureolato, come avviene assai di rado: per esempio a Cipro, in Cappadocia o nell' Inghilterra dell' XI secolo;[13] sui lati si collocano i gruppi dei soldati con elmo e lancie, uno di loro con la mano a sollevare una lanterna a tempietto, con una gestualità che ricorda per la sua misura di realismo l'analogo tema svolto nell'Eremitaggio di San Neofito a Cipro.

La disposizione pittorica del ciclo neo-testamentario sulla navata, fra la serie di medaglioni coi profeti in alto e gli evangelisti nei triangoli di risulta, è interessante: la scelta dei triangoli di risulta per gli evangelisti è infatti di sicuro derivata dalle loro altrimenti usuale collocazione sui pennacchi triangolari alla base delle cupole; ma essa ha comporatato lo spostamento dei profeti — cui la collocazione sui pennacchi della navata era tradizionalmente riservata negli impi-

[12] Su Santa Maria del Casale: Calò Mariani, *op. cit.* e Eadem, *L'arte del Duecento in Puglia*, Torino 1984, pp. 187—191 (cfr. la fig. 259 per il particolare della bordura citato nel testo). Non so se sia da condividere, con la Studiosa, la divaricazione cronologica di "almeno un ventennio" fra l'Albero della Croce e it Giudizio, che si confronterà con gli affreschi di San Cesario, ma non è improbabile che la loro esecuzione si collochi comunque fra il secondo e il terzo decennio del secolo, secondo quanto suggeriscono proprio i loro rapporti sia con Gallipoli, sia con il San Giovanni evangelista a San Cesario di Lecce.

[13] Per gli altri esempi di questa rara e inesplicata iconografia, cfr. V. Pace, *Presenze e influenze cipriote nella pittura duecentesca italiana*, in "XXXII Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina. Seminario int. su 'Cipro e il Mediterraneo orientale' ", Ravenna 1985, pp. 259—298, alla p. 296, nota 50.

anti longitudinali, per un'esplicita relazione di concordanza fra il Nuovo e il Vecchio Testamento (si ricordi Sant'Angelo in Formis) — sulla fascia *sopra* il ciclo cristologico. Si volevano dunque gli Evangelisti e i modelli erano attingibili solo dalla tradizione bizantina degli impianti planimetrici centralizzati; si volevano i profeti e se ne presero i modelli „entro tondi" (non a figura intera) peraltro già diffusi anche negli impianti longitudinali (si ricordi Monreale).

Ne risulta un *unicum* la cui singolarità sarebbe potuta essere meglio apprezzata se altri cicli della grecità pugliese o italo-meridionale sviluppati su impianti architettonici longitudinali fossero stati meglio conservati: basti ricordare Sant'Adriano a San Demetrio Corone o Santa Maria delle Cerrate, che — come nel San Mauro — presentano ambedue, a una data ancora duecentesca, santi sugli intradossi delle arcate di valico, secondo una disposizione che assume valore di costante nell' Italia meridionale „greca". Purtroppo tuttavia, sia nell'una che nell' altra chiesa, la decorazione delle navate centrali è andata perduta. Un confronto, comunque, fra i due Santi meglio conservati nel Sant'Adriano (altrimenti largamente ridipinti, come pure ridipinti sono i Santi negli intradossi di Santa Maria delle Cerrate) e gli omologhi del San Mauro utilmente mostrano continuità e viscosità di una formula rappresentativa radicata nell'arte tardocommena.[14]

Fra tante incertezze un aggancio cronologico sicuro ce lo offre, come si èdetto, il SanGio vanni evangelista a San Cesario presso Lecce. I suoi affreschi, che ne decorano completamente l'internoa navata unica, sono infatti datati con certezza al 1329 da un'iscrizione (figg. 18/34). Situata sulla porta laterale d'ingresso, oggi non più utilizzata, essa ricorda l'edificazione e l'affrescatura della chiesa „del santo apostolo ed evangelista Giovanni il teologo, a spese del sacerdote Nicola di Sternatia nell'anno 6838, nel mese di ottobre...".[15] Al tardo XIV secolo risale forse l'orientamento attuale, opposto all' originario, che ha comportato la demolizione dell'abside.

L'intera fascia bassa delle pareti è ornata da santi, a figura intera e grandezza naturale, entro arcatelle, alcune delle quali cuspidate; sull'attuale parete di fondo si dispongono i resti di due coppie di santi, oggi ai lati dell'altare barocco; sull'attuale parete di destra è anche presente un'immagine della Madonna col Bambino, nella quale s'intravvede — attraverso quanto è possibile guidicare — una resa disegnativa e pittorica assai bella. Su ciascun lato, presso la parete d'ingresso (ovvero, presso l'originaria parete di fondo) si apre una nicchia rettangolare con le immagini delle sante Anastasia e Lucia; sulla parete di fondo una terza nicchia, pur essa rettangolare, ospita il m a n d y l i o n, oltre ad altre evanescenti tracce di santi.

Sulla parte superiore delle parete si svolge il ciclo cristologico che con la Natività, comprensiva dell' Annuncio ai pastori, iniziava presso l'abside a destra (oggi a sinistra dell'ingresso, in alto) (figg. 18/19); seguono la Presentazione al Tempio, il Battesimo (fig. 20) e la Trasfigurazione (fig. 21); sulla parete opposta il ciclo continua con altre quattro scene, presentando, da sinistra verso destra, l'Ultima cena (figg. 22—23), la Cattura di Cristo, la Crocefissione, l' *Anastasis* (figg.24/26). Sulla originaria parete d'ingresso si dispone un Giudizio del quale si è perduta la parte alta e non è ben leggibile quanto resta: il motivo centrale, identificato con il trono dell' Etimasia, sembra piuttosto avere la forma di calice sorretto da angeli ai lati del quale si dispongono (o si disponevano, per i diversi gradi di conservazione) le figurette di Eva, a destra, e Adamo, a sinistra. A destra la Resurrezione dei morti, rigettati dai pesci del mare, e l'inferno col gruppo dei dolenti;

[14] Sulla chiesa calabrese: Rotili, *op. cit.*, pp. 152—156, tavv. LV—LVII; N. Lavermicocca, *Gli affreschi di S. Adriano a San Demetrio Corone nei pressi di Rossano*, in "Actes du XV Congrès int. des Etudes byzantines" (Athènes 1976). II. Art et Archéologie. Communications, Athènes 1981, pp. 337—348; Pace, *Presenze*, cit., p. 293; Pace, 1985, pp. 389—390. Sulla chiesa pugliese: Pace, 1980, pp. 353—354; Pace, 1982, pp. 459—460 e 475; Pace, *Presenze*, cit., pp. 291—293.

[15] *San Cesario di Lecce. Storia-Arte-Architettura*, Galatina 1981 (Luoghi Documenti e Artisti di Puglia. 7), pp. 55—78 (testi di A. Cassiano e G. Passarelli); A. Jacob, *Inscriptions byzantines datées de la province de Lecce (Carpignano, Gavallino, San Cesario)*, in "Atti dell'Accademia naz. dei Lincei", a. CCCLXXIX, 1982, s. VIII. Rendiconti, vol. XXXVII, fasc. 1—2, 1982, pp. 41—62, in part. pp. 55—58; Pace, 1985, pp. 391—392.

fra questi si scorge un monaco e, dentro un anello di fuoco, il ricco Epulone che porta la mano alla bocca per indicare drammaticamente la sua sete; a sinistra gli Eletti (figg. 27) e, in basso, la reppresentazione simbolica del Paradiso col gruppo dei tre Patriarchi con le anime in grembo e, presso di loro, verso il centro, l'Arcangelo in atto di brandire la spada.

Non fosse datato, il ciclo di San Cesario potrebbe venire ascritto alla prima metà del XIV secolo sulla base di due osservazioni: l'una relativa alle architetture che fanno da sfondo all' Ultima cena (figg. 22), dalla complessa articolazione spaziale, impensabile in precendenza; l'altra inerente la vera e propria sostanza „pittorica" poichè il maestro — ovvero la maestranza — attivo nel ciclo cristologico e nell'Ultimo Giudizio (specificandone i riferimenti negli aposolli dell'Ultima cena e negli Eletti del Giudizio) dimostra di dipendere, o comunque di partecipare agli esiti della pittura prototrecentesca di Santa Maria del Casale — soprattutto del suo Giudizio (fig. 17)., col quale d'altronde il Giudizio di San Cesario presenta non poche affinità.

Per il resto nulla suggerirebbe, altrimenti, relazioni formali con la pittura contemporanea, di parte greca o latina che possa essere. Per monumentalità d'impianto le immagini dei santi (figg.28/34), alcune delle quali coloristicamente assai raffinate e di certo fra le migliori parti dell'-intero ciclo, presuppongono, forse, la sola esperienza protopaleologa (alla cui radice si situa l'inattinta grandezza di Sopoćani) mentre le movenze del ciclo narrativo sono genericamente ancorate a forme tardo-commene, come alcuni movimentati drappeggi indicano.

Significativo è, comunque, che in alcune parti, dove meglio si è conservata la qualità pittorica, sia possibile instaurare pur sporadici rapporti con un altro ciclo della grecità salentina: col San Pietro di Otranto. Ciò è, anzi, di tanto più significativo quando si rifletta che tali rapporti si instaurano proprio con quelle parti del ciclo idruntino la cui datazione intorno al 1300 ha suscitato perplessità.

A tale data infatti l'edificio fu tutto estensivamente ridecorato, conservandosi della precedente campagna pittorica — dell'iniziale X secolo — soltanto due o tre scene neotestamentarie.[16] Perdute la decorazione absidale, della cupola, della controfacciata, restano a testimoniarci di questa „seconda" fase gli evangelisti nei pennacchi (fig. 35), alcune scene veterotestamentarie — tre episodi della Creazione (fig. 36) e la Cacciata dei progenitori — sulla botte trasversale di sinistra, scene neotestamentarie su quella di destra — fra le quali è ben visibile il solo Battesimo di Cristo (figg. 37) — e su quella antistante l'abside, con in basso, sulla destra, una mal leggibile Natività e sulla sinistra l'Anastasis (figg. 38), in alto, sulla curvatura della volta, i due cori apostolici della Pentecoste (figg. 39). Tranne qualche frammento che fuoriesce dal successivo strato del XVI secolo, per esempio la parte bassa di una figura drappeggiata, che palesemente si lascia identificare con l'angelo dell'Annunciazione, sulla sinistra dell'abside centrale, tutto il resto è andato perduto.

L'impaginazione d'insieme è unitaria per proporzioni dei riquadri e per la bordura che l'incornicia. Lo stile tuttavia è profondamente differente, come può ben evidenziare un confronto fra il Battesimo (fig. 37) e l' *Anastasis* (fig. 38). E' non solo una differenza di „modelli" formali — sistema del drappeggio, scelte fisiognomiche — ma anche e soprattutto una differenza di „esecuzione" pittorica: assai più lineare nel Battesimo, di impasto e di scelte cromatiche più fuse nella Discesa al limbo. Al Battesimo (qui scelto per la sua migliore leggibilità) si aggregano le altre scene sui due bracci trasversali, con l'*Anastasis* quelle del braccio presso l'abside. Gli evangelisti sui pennacchi furono a loro volta eseguiti da un altro maestro.

Al seguito di questa distinzione esecutiva ha finora sempre destato perplessità la comune pertinenza cronologica al „1300 circa" dell'intero ciclo, poichè a ciascuno è chiaro che non solo il „Maestro del Battesimo" nulla evidenzia delle novità formali attingibili a tale data, me è altresì chiaro che, almeno a priori, appare problematica la compresenza, a compartimenti stagni,

16 La datazione "intorno al 1300" della seconda fase decorativa del ciclo idruntino è acquisizione critica recente: Pace, 1980, p. 394 (ivi, alle pp. 323—324, per la fase del X secolo).

di questi e di un maestro della qualità indiscutibilmente alta e ben aggiornata come l'esecutore dell' *Anastasis*.

La possibilità che ciò sia avvenuto è peraltro suggerita, oltre che dall'apparenza dell'impaginatura unitaria (che, purtroppo, non è suggellata dall'assoluta certezza stratigrafica perchè non c'è continuità di intonaci), proprio dal ciclo di San Cesario. Esso infatti dà d'un lato ragione delle persistenze stilistiche prepaleologhe a una data già nel secondo quarto del XIV secolo, d'altro lato —soprattutto— consente, di sviluppare confronti (con l'evidenza stilistica del volto della Madonna nella Natività (fig. 18), dei volti di Cristo e del Battista nella Discesa al Limbo (figg. 24/25) proprio con gli affreschi attribuibili al „Maestro del Battesimo". Per l'esiguità del materiale di confronto non si può peraltro andare oltre e proporre una relazione cronologica di „precedenze"; sono l'*Anastasis* e la Pentecoste (la Natività è troppo deteriorata per offrire indicazioni in merito) con la loro diretta ascendenza d'oltremare che possono offrire indizi cronologizzanti.

Al confronto col massimo monumento „paleologo" dell'orbe bizantino, con la Kahrie Giami, in particolare coi suoi affreschi, appare comunque non implausibile uno slittamento cronologico del ciclo idruntino fino al limite del primo quarto del XIV secolo.

Otranto fornisce comunque, nella rassegna fin qui svolta l'unico caso di pittura selentina trecentesca in cui inequivocabile è la referenza esecutiva, pur se parziale, di parte greca; tanto più resta da dolersi per la perdita dei suoi affreschi sull'abside e sulla cupola che avrebbero potuto forse meglio palesare un tale legame con la loro presenza nell'impianto planimetrico centralizzato.

L'ultima testimonianza di rilievo è anche la più spettacolare e, al momento, la più enigmatica. Si tratta dello straordinario ciclo vetero-testamentario che si dispone sulla parete destra, meridionale, della cattedrale di Anglona, che già l'Ughelli descrisse „mole (...) admodum cospicua, saxo quadrato constructa, intus picturis ac imaginibus Graecis ornata" (figg.40—49).[17]

L'edificio ha tre navate divise fra loro da quattro copie di pilastri in corrispondenza dei quali sulla parete si aprono monofore. Le arcate, a tutto sesto sulla destra e a sesto acuto — di rifacimento — sulla sinistra, non iniziano dalla controfacciata perchè per una profondità equivalente all'incirca a una campata la parte sale piena dal piano di calpestio. Tre absidi concludevano a oriente l'edificio, prima del suo ampliamento con un transetto, avvenuto a una data imprecisata, fra il tardo XIV e il XV secolo. Delle absidi restano solo, sfondate, quelle laterali.

Degli affreschi, che decoravano verosimilmente l'intero corpo longitudinale e le absidi, sono restati solo quelli sulla parete destra della navata centrale (fig. 40), sui sottostanti intradossi, sulle absidi — per quanto ne è conservato — e pochi altri sporadici frammenti, fra cui due scene di martirio sulla navatella destra (figg.45/46). La loro scomparsa sulla sinistra è dovuta alla ricostruzione di questa parte non più tardi del XVI secolo, termine accertato dallo stile delle immagini votive sui pilastri.

Del ciclo è appena terminato da un paio d'anni il restauro, che lo ha splendidamente restituito a una lettura che fino agli inizali anni '70 era offuscato da larghe scialbature e dallo sporco.

Esso si svolge su due fascie: sulla fascia alta, iniziando dall' attacco con l'arco absidale e fino a toccare la quarta monofora sono narrati i principali eventi del libro del Genesi, dalla Creazione fino alla maledizione di Caino per il suo fratricidio (Gen., I—IV) (fig. 41); il racconto prosegue sulla fascia inferiore, fino all'altezza della seconda monofora, con le storie dell'arca — della quale, dopo il monito dato dal Padre eterno a Noè, si vede la costruzione, l'ingresso degli animali e della famiglia e la navigazione sui flutti — (VI—VII) (fig. 42) e con l'ebbrezza di Noè

[17] F. Ughelli, *Italia sacra*, Venetiis, vol. VII, 1721 (2a ed.), coll. 68—114 (cit. dalla col. 69); E. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris-Rome 1903, p. 522; *Arte in Basilicata. Rinvenimenti e Restauri*, a cura di A. Grelle Iusco, Roma 1981, p. 28; Pace, 1985, p. 392.

(IX); fra la seconda e la terza monofora seguono le scene con la Costruzione della torre di Babele (XI) (fig. 43) e l' Ospitalità di Abramo (XVIII) (fig. 44); fra la terza e la quarta l'Incontro di Melchisedek con Abramo alla testa delle sue truppe (XIV: dunque irregolarmente posticipato all'Ospitalità) e il Sacrificio d' Isacco (XXII). Il ciclo veterotestamentario prosegue di nouvo in alto, subito dopo la quarta monofora, con un riquadro comprensivo di due episodi della storia di Giacobbe: la Visione della scala angelica (XXVIII) e la Lotta con l'angelo (XXXII); segue, al di là della banda verticale divisoria, la parte sinistra, frammentaria, dell'episodio, anteriore, di Isacco che ordina ad Esaù di andare a Caccia (XXVII); verosimilmente lo seguiva la scena stessa della Caccia (XXVII), alla quale possono appartenere i pochi frammenti di paesaggio visibili sulla destra. In basso, sotto la Caccia, era probabilmente dipinta la Benedizione di Giacobbe (XXVII) e, alla sinistra di questa, il Ritorno di Esaù (XXVII), sottostante la Visione ei la Lotta.

La distribuzione di queste ultime scene è dunque a quadrante che ruota in senso orario, iniziando in alto a destra, continuando in basso con direzione verso sinistra e prosequendo in alto a sinistra. Il ciclo veterotestamentario si conclude infine con due scene della storia di Giuseppe — la sua vendita e l'episodio di Putifarre, identificabili grazie alle iscrizioni — collocate sulla parete destra del vano d'ingresso.

Sulla parete opposta frammenti pittorici, fra i quali è riconoscibile il volto di Cristo con l'aureola crucigera (fig. 47), accertano la presenza di un ciclo neotestamentario opposto a quello veterotestamentario. La possible „concordanza" si realizzava comunque anche con l'inserto dei profeti nei pennacchi, conservatici anch'essi solo a destra. Sugli intradossi di destra e sui pennacchi interni della navatella sono altresi' raffigurati santi (figg. 48/49). Sulle due absid erano rappresentati, a sinistra, s. Pietro e, a destra, un arcangelo, mentre sulle sovrastanti paret due coppie di angeli si inchinano ad adorare l'A m n o s posto entro un clipeo.

Gli affreschi di Anglona presentano in primo luogo un problema di cronologia che la loroi recente restituzione impone e permette di risolvere. Al momento, avendo potuto esaminare il ciclo a restauro compiuto solo durante la stesura di questo saggio e disponendo solo della documentazione fotografica eseguita in quest'occasione, non posso tuttavia che formulare preliminari osservazioni, inadeguate all'importanza del ciclo.

Dalla prevalenza delle sigle formali può, dunque, parere non illeggittima, a prima vista, quella data al valico del 1200 della quale gli affreschi sono stati accreditati nei pochi cenni dedicati loro mentre ancora si venivano restaurando, nel contesto di una più ampia trattazione sull'arte in Basilicata. I rinvii al mondo tardo-comneno e a Castoria (che specificherei con la chiesa della Mavriotissa) sembrano infatti porsi come i precedenti necessari. Soprattutto certe espressive sigle di profili trovano stupefacenti somiglianze nel ciclo greco.[18] Tuttavia sono un paio di pur sporadiche annotazioni quelle che convincono a far slittare al XIV secolo l'esecuzione degli affreschi: nella scena di martirio dei Santi Simone e Filippo l'edificio circolare di fondo (fig. 45) — sorta di castello turrito — è notazione architettonica la cui complessità presuppone almeno quegli sviluppi spaziali che vengono alla ribalta alla fine del secolo XIII (si pensi, per esempio, alla chiesa 'reale' di Studenica); nella scena veterotestamentaria di Babele la posa delle scale sul bordo curvilineo della sottostante arcata (fig. 43) implica una connessione dello spazio scenico con l'inquadratura parietale e, di conseguenza, un consapevole sondaggio spaziale che per il XIII secolo pare assai poco verosimile. Si aggiunga a ciò che una prima indagine sulle sue iscrizioni ha accertato rilevanti possibilità comparative nell'ambito del XIV secolo.[19]

La storia della cattedrale non permette di precisare o di individuare un momento propizio, o almeno plausibile, per tale campagna decorativa che presuppone, ovviamente, una grecità

[18] Si confronti in particolare la gesticolante figura di profilo nella Costruzione della torre di Babele (fig. 43) con quella alla destra del Crocifisso nella chiesa greca: Pelekanidis-Chatzidakis, *op. cit.*, tav. a p. 75.

[19] G. Passarelli, *Alcune iscrizioni bizantine dell'Italia meridionale*, in "Boll. della Badia greca d. Grottaferrata", XXXV, 1981, pp. 3—35 dell'estri

cui il Committente doveva certamente sentirsi intrinsecamente legato. Dai nomi dei vescovi di Anglona è indiziata solo una volta per il XIV secolo la possibile presenza di un prelato di lingua greca; è quindi quasi ironico che proprio chi ebbe un nome tale da farlo pensare appartenente alla popolazione greca, il vescovo Marco, si trovò in ostilità con la più importante congregazione religiosa greca della regione: l'abbazia dei ss. Elia e Anastasio a Carbone. Nel 1318 la controversia fu regolata con l'ammissione, da parte dell'abate, a sottostare alla giurisdizione vescovile.[20] Non è tuttavia detto che tale lite fosse indizio di un conflitto fra greci e latini — che farebbe escludere una data al secondo decennio — e non, piuttosto, un puro conflitto di potere, fra la sede vescovile e l'importante abbazia, che dunque nulla esclude in merito alla cronologia degli affreschi.

Insieme con la sistemazione eronologica possibilmente conseguente all'interpretazione dei dati stilistici offerti dal ciclo di prioritario rilievo è anche l'analisi dell'assetto iconografico, sia come programma d'insieme — pur nel suo lacunoso stato di conservazione — sia con specifico riferimento allo sviluppo tematico veterotestamentario.

Per i suoi affreschi su un impianto longitudinale tripartito la cattedrale di Anglona fa subito ricordare, sollecitando un confronto, alcuni fra i più insigni monumenti della grecità italo-meridionale: da Sant'Angelo in Formis a Palermo e Monreale. Pur considerando le perdite subite ad Anglona, la negatività dei confronti emerge immediata, almeno nel senso di non doversi presupporre nè un asse di dipendenza bizantino-cassinese, nè bizantino-siciliano.

Certo nei riguardi della Sicilia deve tenersi presente che lì, alla Palatina come a Monreale, il ciclo cristologico trovava posto in un'area dell'edificio inesistente ad Anglona e che pertanto nella cattedrale lucana la scelta di tornare alla contrapposizione dei due testamenti nella navata centrale fosse d'obbligo; resta tuttavia il fatto che le scelte iconografiche veterotestamentarie — nell'insieme del programma e nel dettaglio delle scene — non lasciano percepire significative pertinenze nè con i cicli siciliani, nè col sistema narrativo in uso a Roma e da là diffuso, esemplabile coi cicli di San Giovanni a Porta Latina, di San Pietro a Ferentillo, di San Francesco d'Assisi o di Santa Maria in Vescovio. E' altresì interessante l'osservare, al confronto con la prototrecentesca Metropoli di San Demetrio, a Mistra, la diversa soluzione imposta in terra greca a una scelta decorativa di un impianto pur esso basilicale.

Per la formulazione compositiva delle sue scene i modelli furono verosimilmente offerti dall'illustrazione libraria, operandosi la non semplice trasposizione sulla scala monumentale di un impianto planimetrico basilicale, con un esito di altissima suggestione tanto per la sua rarità e per le sue scelte compositive e iconografiche, quanto per la sua qualità. La fluidità della narrazione che nelle scene iniziali del Genesi si "srotola" senza cesure, la loro fresca dimensione paesaggistica (che invitano addirittura a pensare a un modello di ascendenza tardoantica) la brillante vivacità cromatica — splendidamente esemplata dal gruppo femminile della famiglia di Noè — caratterizzano indimenticabilmente questo ciclo che ha tutti i titoli, una volta meglio conosciuto, per assurgere fra le più alte testimonianze del Trecento "mediterraneo".

Apparentemente i frescanti di Anglona non hanno relazione con i pittori di altre imprese italo-meridionali e non sarebbe perciò implausibile il proporre che essi siano venuti "d'oltremare". Fin quando tuttavia precisi confronti non lo confermeranno, di necessità dovrà sospendersi il giudizio.

[20] Ughelli, *op. cit.*, coll. 85—90; C. Eubel, *Hierarchia catholica medii aevi*, Monasterii 1913, pp. 90—91; *Dictionnaire d'histoire et de geographie ecclesiastiques*, Paris, III, 1924, s. v. "Anglona-Tursi", coll. 229—238 (di J. Fraikin); N. Kamp, *Kirche und Monarchie im staufischen Königreich Sizilien*. 2, München 1975, pp. 780—786.

Referenze fotografiche: Figg. 5, 6, 9, 10, 12, 13.: archivio fotografico della Sopr. ai BB. AA. AA. AA. e SS. delle Puglie, Bari (campagna fotografica del 1971); fig. 16: archivio fot. delle Prof. Stella Calò Mariani; Fig. 18—34: ICCD (Progetto "Pittura bizantina in Italia meridionale" in coll. con Dumbarton Oaks); figg. 35, 36, 37, 39: foto Giovanni Guido, Lecce (campagna fotografica del 1960 circa); fig. 38: dal volume "La pittura in Italia", cit. alla nota 1 (foto del 1986). Tutte le altre fotografie sono state eseguite dall' Autore: la fig. 1 nel 1980, tutte le altre nel 1985.

Lo spessore della "grecità" figurativa in Italia meridionale fu tale che non necessariamente ciò che appare irrelazionabile alle precedenze o alle esperienze sincrone deve per ciò stesso considerarsi un'importazione. E' questa una cruciale questione di carattere generale per chi si occupi del "bizantinismo" figurativo, italo-meridionale in particolare, e la "scoperta" di Anglona ne è la più evidente riprova. D'altro canto la stessa terminologia ha le sue inevitabili approssimazioni: se il riferimento a una cultura "greca" in Italia meridionale può concretamente agganciarsi a quei monumenti dove è sicuramente testimoniato, per via delle iscrizioni, un sistema di comunicazione figurativa all'interno della società "di lingua greca", tuttavia gli strumenti formali di questa figurazione non possono considerarsi senza mezzi termini "greci". Iconografia e stile, nella complessità delle loro manifestazioni e con tutte le loro reciproche interferenze chiariscono di volta in volta la misura dell'adeguamento ai modelli prescelti che non di rado incrociano tradizioni "latine" e "greche", occidentali e d'oltremare. Come avviene per Monreale, sui cui mosaici il pur giusto giudizio di "bizantinità", formulato sulla tecnica e sullo stile dell'esecuzione, non deve rischiare di oscurarne la comprensione di fenomeno figurativo di ideologia "occidentale", così ad Anglona come a Gallipoli e altrove le imprese figurative sono inevitabilmente strutturate su ascendenze di diverso orientamento: dalla distribuzione delle scene sulle pareti fino alla stesura pittorica, attraverso i diversi gradi della progettazione e dell'esecuzione, esse si appoggiano ora su modelli attinti in loco, cioè nella tradizione italo-meridionale, continentale o insulare, ora su modelli di importazione.

Il discrimine fra questi modelli non è facilmente segnalabile, sia per la perdita del materiale italo-meridionale, sia per l'inadeguata informazione sulla miriade di imprese pittoriche di possibile confronto nell'area greca, continentale e insulare. Allo stato attuale delle conoscenze possono solo approssivamente cogliersi i diversi gradi di maggiore o minore relazionabilità delle opere analizzate con quanto conservato, o conosciuto, al di quà e al di là del Mediterraneo, e prudenzialmente formularsi le ipotesi di pertinenza, ovvero di dipendenza, dai presupposti modelli.

Per quel che concerne l'Italia meridionale trecentesca i suoi cicli "greci" vanno comunque assiomaticamente considerati "italo-greci" perchè inerenti a una propria tradizione che costituisce il versante "italiano" dell'ecumene greca. Ciò potrà forse sembrare un'ovvietà, ma non lo è, io credo, nella misura in cui si cercano "al di là del mare" precise ascendenze formali, che non si trovano; il caso del S. Mauro di Gallipoli lo dimostra. Non è improbabile che un giorno, per "negatività" di confronti, anche l'impresa pittorica di Anglona si dimostri "italo-greca" e che si debba ammettere che la sua irrelazionabilità col panorama figurativo circostante sia proprio dovuta alle perdite italo-meridionali. D'altronde proprio l'apparente cogenza di confronti anteriori di un secolo può indiziare che a quella data si situa non l'esecuzione dei suoi affreschi, ma quella dei suoi modelli di stile. E' nei casi in cui si può lecitamente postulare una ragionevole strettezza di tempi fra i modelli d'oltremare e l'esecuzione, che è legittimo ipotizzare, ed è plausibile, la vera e propria presenza di pittori "d'importazione": il "Maestro dell'*Anastasis*" di Otranto offre al riguardo il caso esemplare.

I cicli pittorici di Anglona, Otranto, Gallipoli e gli altri qui esaminati testimoniano comunque la rispondenza delle loro imprese figurative alle necessità di culto, di religiosità, della popolazione di lingua greca del Meridione d'Italia ancora durante la prima metà del XIV secolo, quando da Napoli la corte angioina e la trama dei suoi feudatari avevano ormai irradiato da tempo uno sviluppo artistico che soprattutto nelle rivoluzionanti novità toscane aveva la sua genesi.

Una storia dell'arte che, trattando dell'Italia meridionale, si occupasse esclusivamente di questi sviluppi e trascurasse il versante "greco", si precluderebbe inevitabilmente la comprensione della storia stessa del Meridione d'Italia.

ЖИВОПИС „ГРЧКЕ" ЈУЖНЕ ИТАЛИЈЕ У ПРВОЈ ПОЛОВИНИ XIV ВЕКА

ВАЛЕНТИНО ПАЋЕ

У јужној Италији XIV в. (или из око 1300) постоји мали, али значајан број „грчких" споменика. Још и више од формалних особина, њих таквима чине грчки натписи, који недвосмислено потврђују њихову улогу и намену становништву које говори грчки. Истраживању византијског ликовног израза у јужној Италији може корисно да допринесе вредновање конкретних сведочанстава присуства истих ликовних облика у византијској екумени са друге страде мора.

На првом месту је црква Св. Мавра у области Галиполија. У приличној мери је сачуван њен иконографски програм, са делом христолошких сцена у наосу и богатим хагиографским програмом на потрбушју лукова. Црква се датује око 1300, можда и у почетак XIV в. и то како по обликовању простора, тако и по зависности од анжувинских фресака у Санта Марији из Казалеа код Бриндизија, из треће деценије XIV в. У том су раздобљу у Галиполију — и по „позападњивању" фигуративног израза и по немогућности да се стилско обликовање убедљиво повеже са савременим развојем у византијској екумени — највероватније, ако не извесно, сликали Грци из јужне Италије. Изузетно је фрагментован можда савремени живопис у оближњом Сан Салватореу. Посебно занимљиво сликарство налази се у цркви Св. Петра у Отранту. Ту су, по свој прилици у првој четврти XIV в. различити сликари живописали један старозаветни и један новозаветни циклус, са јеванђелистима у пандантифима. На жалост, изгубљен је првобитни живопис абсиде, куполе и западног зида наоса. Осим исхода који проистичу из детаљног проучавања мешања западњачке и византијске иконографске праксе у архитектонском простору уписаног крста, из X в — од највеће је важности могућност да се у Отранту прати делатност једног сликара, сигурно Грка (пример: фреска *Вазнесења*), који у потпуности следи савремене токове уметности Палеолога, а кога, пак, следи још најмање један сарадник, знатно архаичнијег стила (пример: *Крштење*), и то толико различит да се скоро посумња у истовременост њиховог сликарства. Да је одиста тако, и да су закључно са трећом деценијом XIV в. деловали уметници чија је сликарска култура у суштини још увек припадала XII в. потврђује једно друго сликарско остварење (са христолошким циклусом, *Страшним судом*, ликовима светих), из Сан Ћезарија код Лећеа. Месна црквица Св. Јована, са драгоценим натписом који је датује у 1329, верно одсликава стање грчког сликарства у јужној Италији. Пар изолованих фрагмената (Богородица из *Рођења*, св. Јован Крститељ из *Вазнесења*) дозвољава поређење са остварењима „архаизујућег" сликара из Отранта, у корист оних првих, пружајући нам драгоцени хронолошки податак. Као и у Галиполију, али овај пут због стварне зависности, ту се запажају сличности са Санта Маријом из Казалеа, и још једанпут се уочава плодно прожимање византијске и латинске ликовности. Средином XIV в. и позније, ово прожимање прераста у посебну византијско-готичку мешавину, која се испољава у *Успењу* из Кератеа и у позној композицији, датованој у 1376, из пећинске цркве Светих Стефана из Вастеа, са ретком темом Јованове визије *Mulier amicta sole*.

Сасвим је изузетан циклус фресака, доспео до нас после недавних конзерваторских радова, у катедрали Св. Богородице у Англони, од које је данас остала скоро читава десна страна главнога брода, уз незнатне остатке другде у цркви. Ту се налази старозаветни програм — од *Генезе* до *Приче о Јосифу* — са наративношћу изузетне сугестивности, не само по начину компоновања сцене, већ и по раскошном распону боја. По постављању на, по висини, троделну основу, фреске Англоне намах подсећају, подстичући поређење, на најзнатније споменике византијске фигуралне културе у јужној Италији: од Сант Анђела ин Формис до Палерма и Монреалеа. Узимајући у обзир и губитке које је црква у Англони претрпела, одмах је уочљиво да је такво једно поређење на њену штету, барем утолико што се не може претпоставити постојање непосредне зависности од византијско-касинске или византијско-сицилијанске везе. По композиционим решењима би се рекло да су узори, највероватније проналажени у рукописној минијатури, пребачени, на сложен начин, у монументалне размере једне базилике. Очевидно је да живописци из Англоне немају везе са сликарима других јужноиталијанских дела и није стога неумесна претпоставка да су дошли из прекоморја. Таквој хипотези противило би се датовање у XIV в.

које смо склони да предложимо. Иако се чини да у стилу претежу елементи почетка XIII в. са извесном сличношћу, на пример, са фрескама Мавриотисе у Костуру, неке појединости представљања простора, као што је то свесни однос између сликаног простора и „праве" архитектуре — ваља приметити степенице које се ослањају на прави носач лука у *Грађењу вавилонске куле* — претпостављају једно стање које припада већ следећем столећу. Тек недавно је завршена изврсна рестаурација, којом је постало читљиво оно што је само пре десет година наличило само сликаним мрљама; коначно, овим фрескама — чија, не последња по значају, загонетност почива у чињеници да се њихова припадност грчком свету (потврђена и натписима) остварује у катедралној цркви једне латинске дијецезе — не може се пожелети друго него да бројна фундаментална питања која постављају буду ускоро разрешена једним проучавањем достојним њихове важности.

Fig. 1. Caulonia, San Zaccaria: *Cristo* (part. dalla *Deisis*)

Fig. 2. San Salvatore presso Gallipoli: *Deisis*

Fig. 3. San Salvatore presso Gallipoli: *ss. Gregorio Nazianzeno e Basilio*

Fig. 4. San Salvatore presso Gallipoli: *Cristo e tre apostoli*

Fig. 5. San Mauro presso Gallipoli: *s. Basilio*

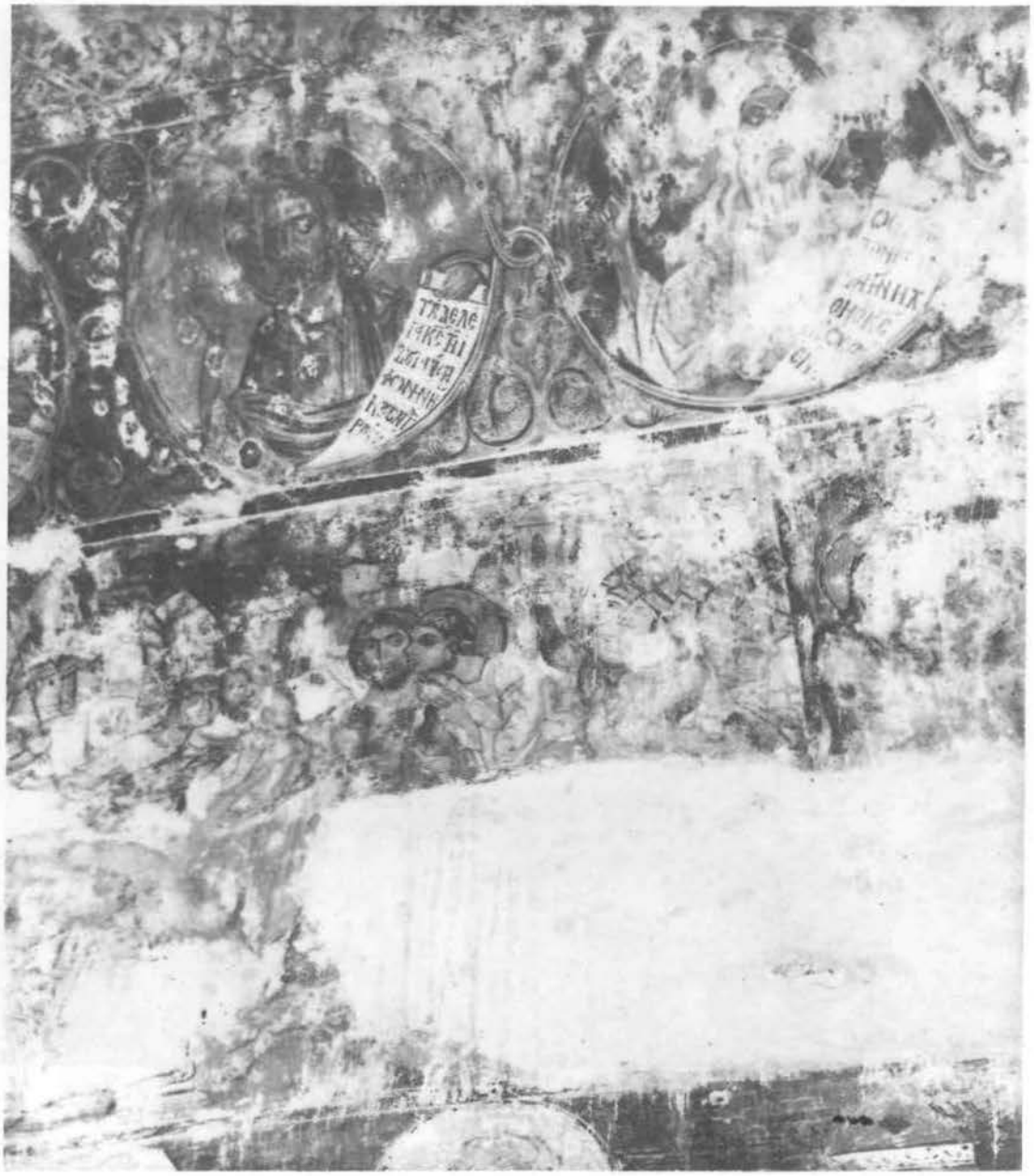


Fig. 6. San Mauro presso Gallipoli: *la Cattura di Cristo*

Fig. 8. San Mauro presso Gallipoli: *il profeta Isaia*

Fig. 7. San Mauro presso Gallipoli: *il profeta Abdia*

Fig. 9. San Mauro presso Gallipoli: *l'evang. Mateo*

Fig. 11. San Mauro presso Gallipoli: *l'evang. Luca* (part.)

Fig. 10. San Mauro presso Gallipoli: *l'evang. Luca e l'apostolo Paolo*

Fig. 12. San Mauro presso Gallipoli: *s. Clemente vescovo*
Fig. 13. San Mauro presso Gallipoli: *s. Luciano di Antiochia*

Fig. 14. San Mauro presso Gallipoli: *s. Gioannichio*

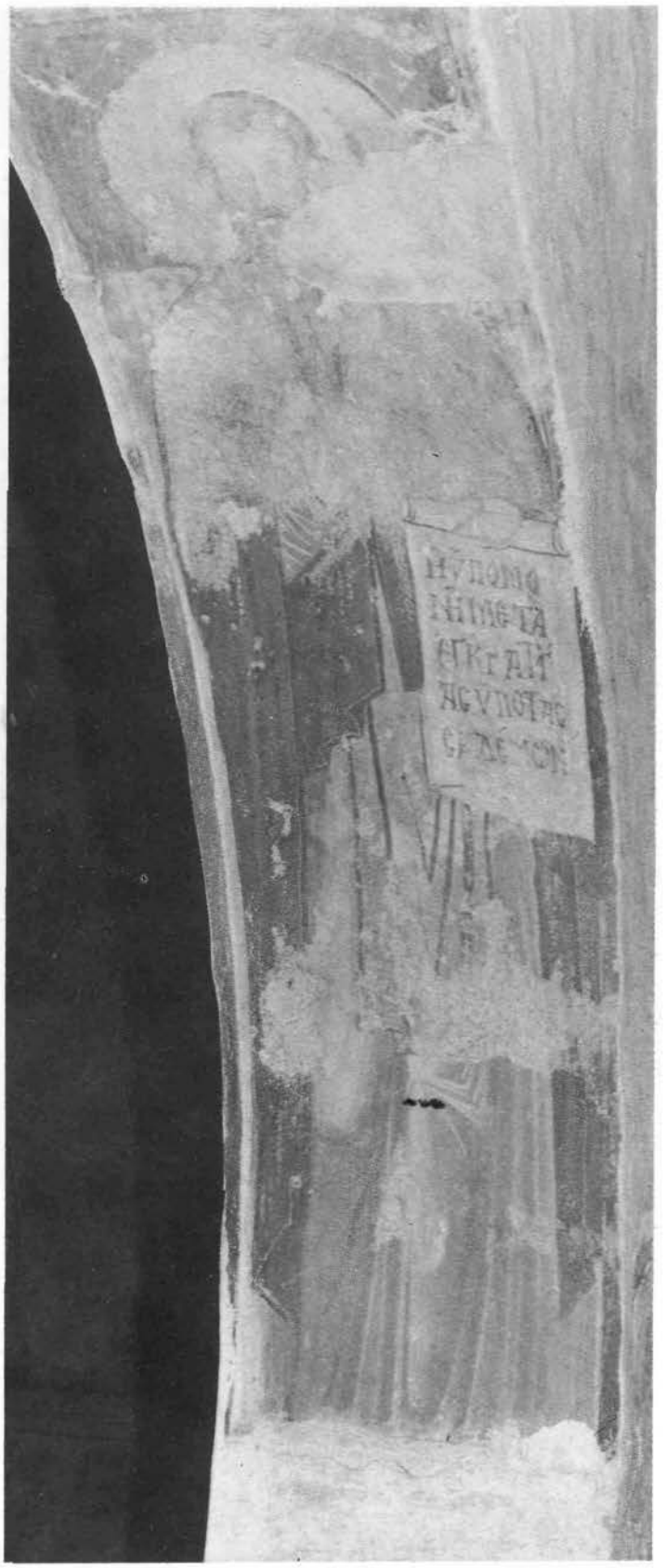


Fig. 15. San Mauro presso Gallipoli: *santo monaco*

Fig. 17. Brindisi, Santa Maria del Casale: *la Resurrezione dei morti* (part. dall'*Ultimo Giudizio*)

Fig. 16. Brindisi, Santa Maria del Casale: *l'albero della Croce* (part.)

Fig. 18. San Cesario, San Giovanni evangelista: *Il Battesimo* e *la Transfigurazione*

Fig. 19. San Cesario, San Giovanni evangelista: *Cristo e gli angeli* (part. dal *Battesimo*)

Fig. 20. San Cesario, San Giovanni evangelista; *L'Ultima cena*

Fig. 21. San Cesario, San Giovanni evangelista: *Apostoli* (part. dall'*Ultima cena*)

Fig. 22. San Cesario, San Giovanni evangelista: *La Natività*

Fig. 23. San Cesario, San Giovanni evangelista: *La Vergine* (part. dalla *Natività*)

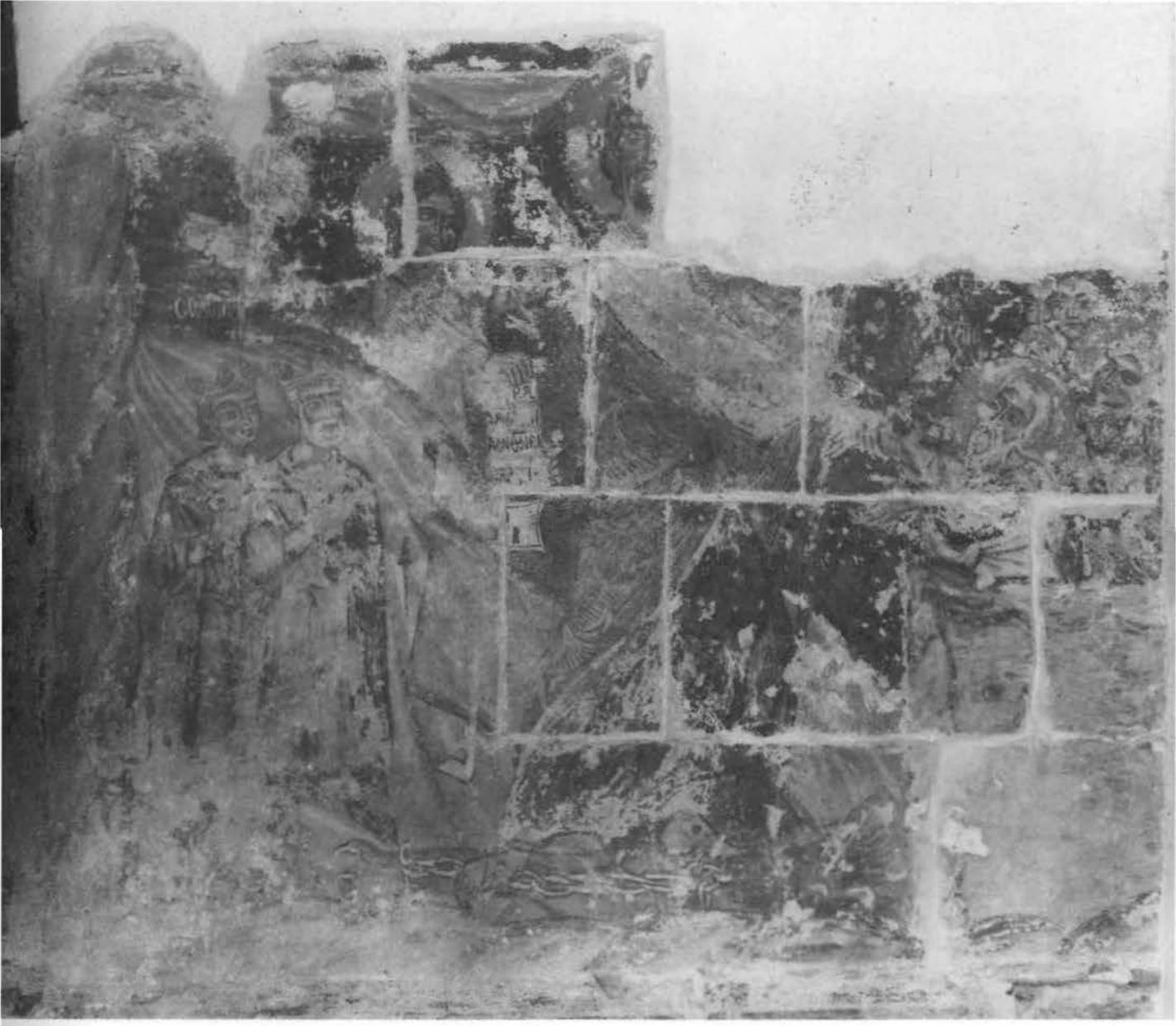


Fig. 24. San Cesario, San Giovanni evangelista: *L'Anastasis*

Fig. 27. San Cesario, San Giovanni evangelista: *gli Eletti* (part. dall'*Ultimo Giudizio*)

←

Fig. 25. San Cesario, San Giovanni evangelista: *Il Batista e Cristo* (part. dall'*Anastasis*)

Fig. 26. San Cesario, San Giovanni evangelista: *Salomone e David* (part. dall'*Anastasis*)

Fig. 31. San Cesario, San Giovanni evangelista: *L'Ultimo Giudizio e santi*

Fig. 29. San Cesario, San Giovanni evangelista: *santo*

Fig. 28. San Cesario, San Giovanni evangelista: *santo guerriero*

Fig. 30. San Cesario, San Giovanni evangelista: *santo*

Fig. 32. San Cesario, San Giovanni evangelista: *scene cristologice e santi*

Fig. 34. San Cesario, San Giovanni evangelista: *santo*

Fig. 33. San Cesario, San Giovanni evangelista: *Madonna col Bambino*

Fig. 35. Otranto, San Pietro: *l'evang. Luca*

Fig. 36. Otranto, San Pietro: scene della *Creazione*

Fig. 37. Otranto, San Pietro: il *Battesimo di Cristo*

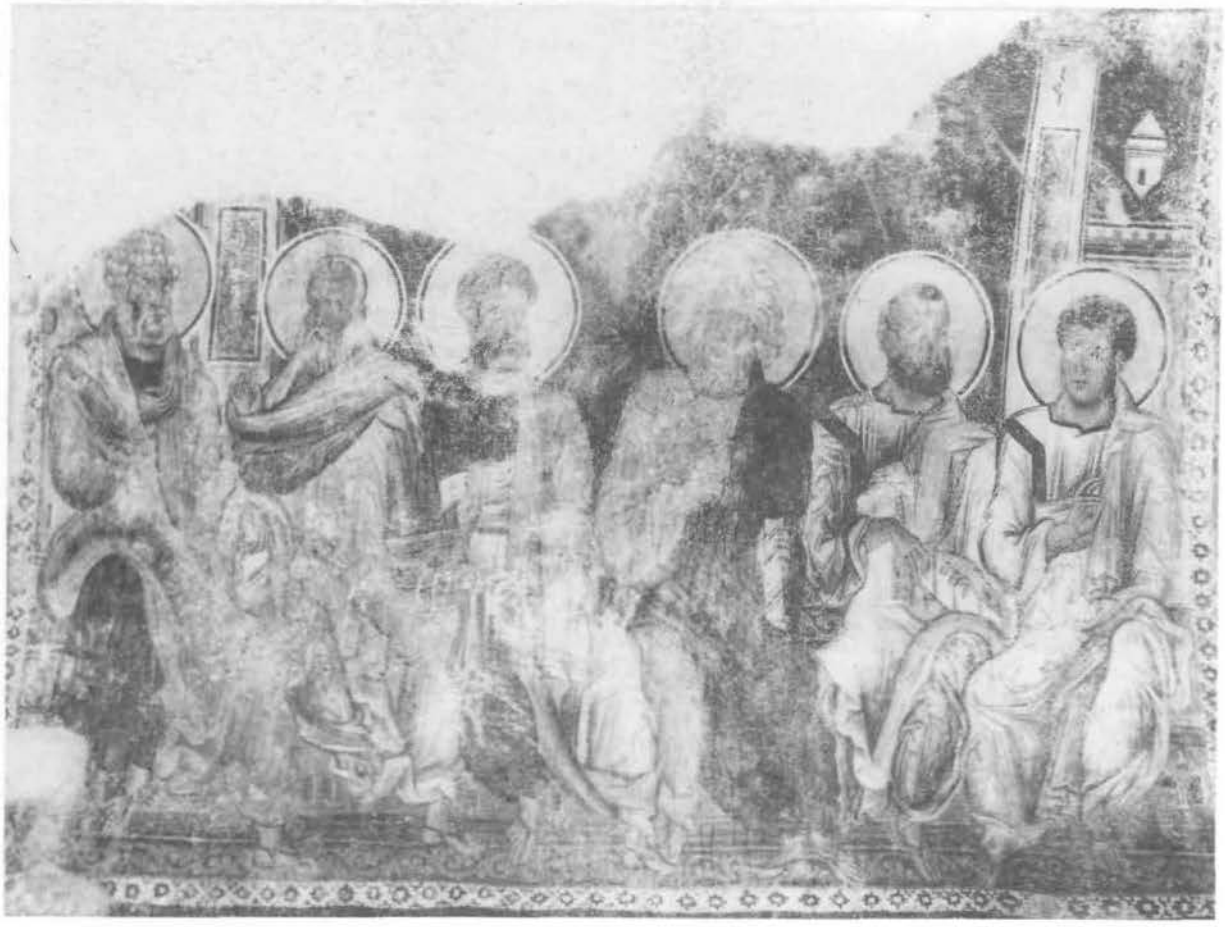


Fig. 39. Otranto, San Pietro: *Apostoli* (part. dalla *Pentecoste*)

Fig. 38. Otranto, San Pietro: *Adamo* (part. dell'*Anastasis*)

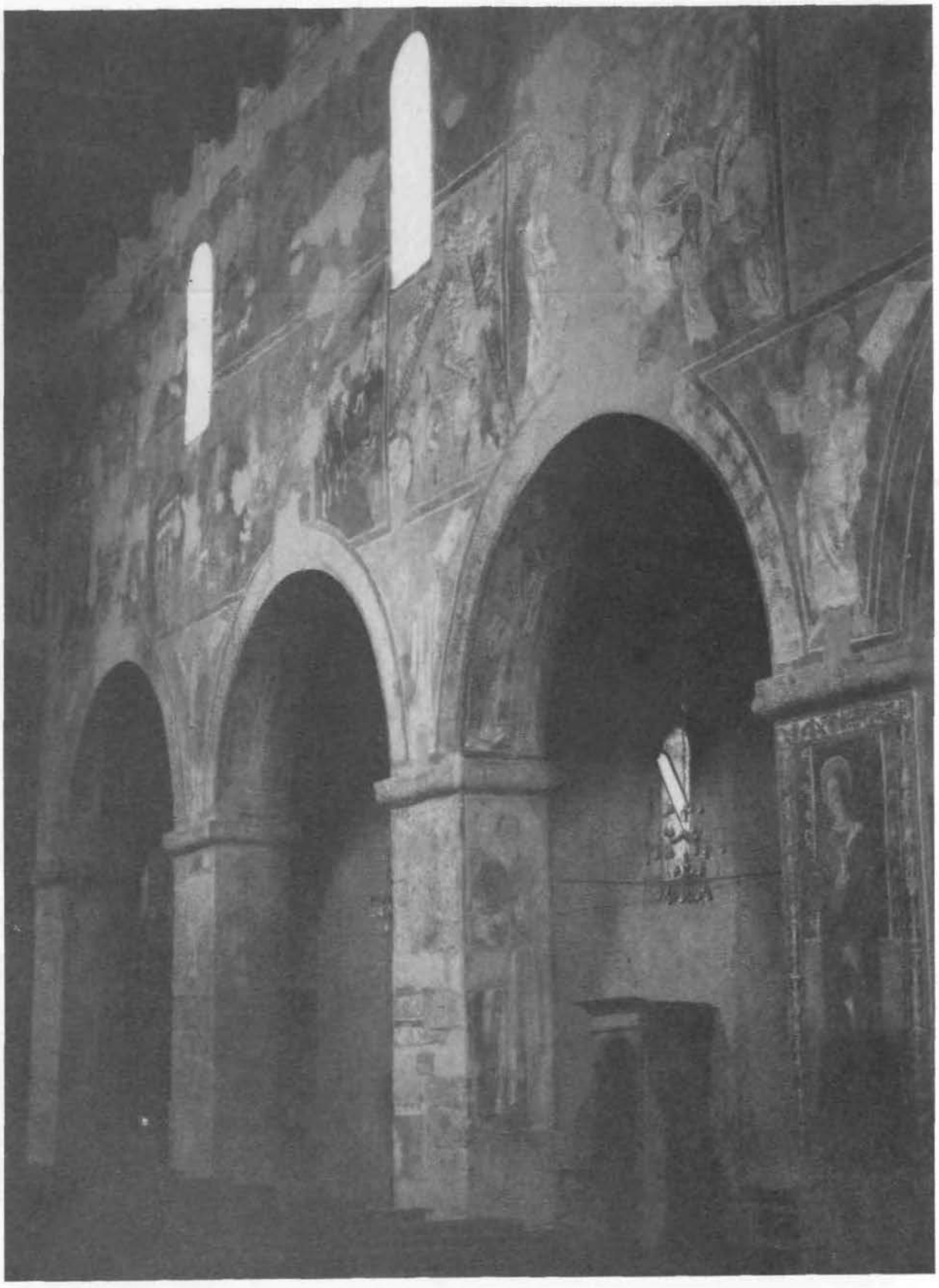


Fig. 40. Santa Maria di Anglona: veduta sulla parete di destra della navata

Fig. 41. Santa Maria di Anglona: *le nuore di Noè* (part dall'*Ingresso nell'arca*)

Fig. 42. Santa Maria di Anglona: la *Costruzione della torre di Babele*

Fig. 43. Santa Maria di Anglona: *l'Ospitalità di Abramo* (part.)

Fig. 44. Santa Maria di Anglona: scene della *Creazione*

Fig. 46. Santa Maria di Anglona: *Martirio di s. Simone* (part. del *carnefice*)

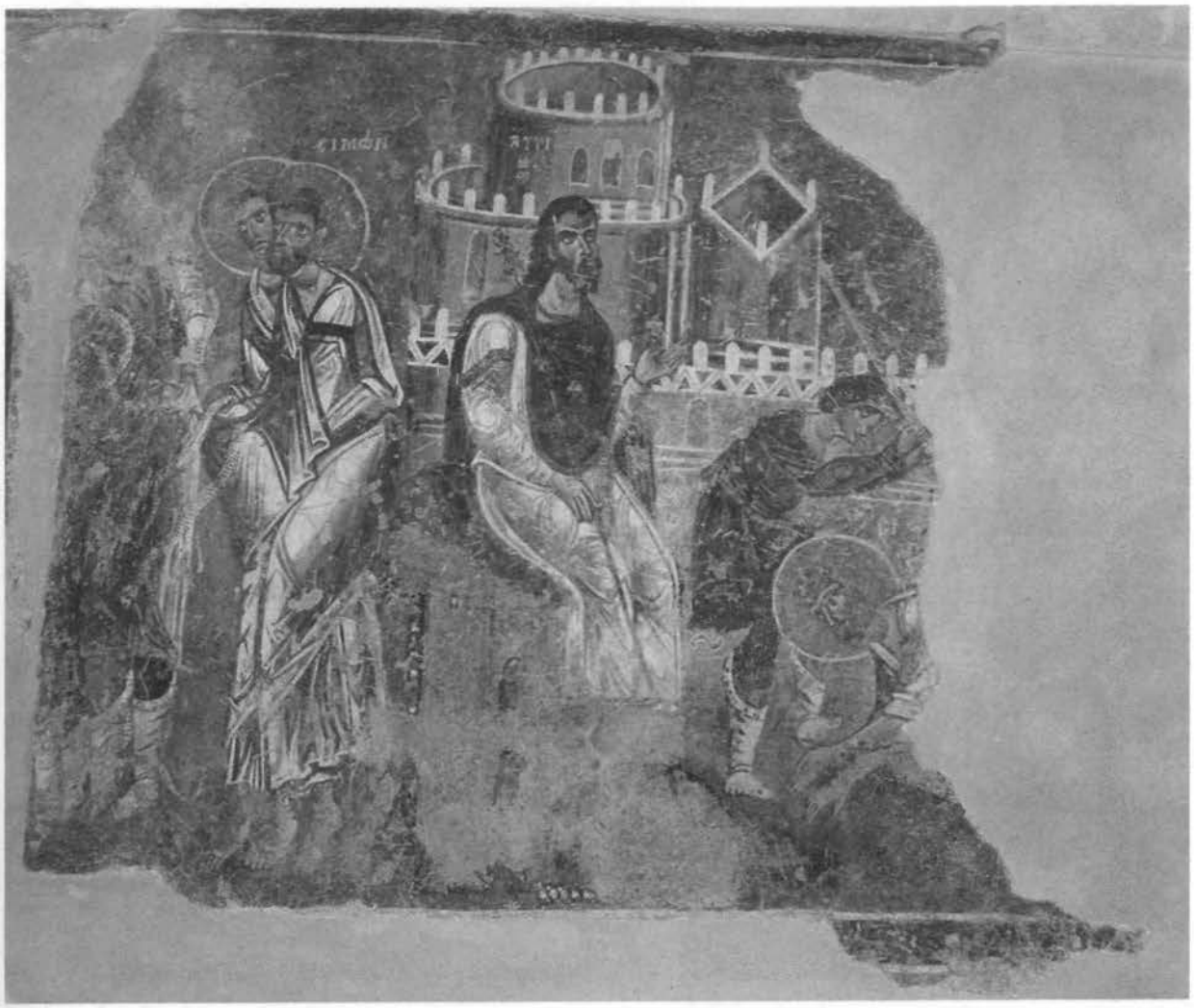


Fig. 45. Santa Maria di Anglona: *Martirio di s. Simone*

Fig. 47. Santa Maria di Anglona: *Cristo* (part. da *scena cristologica*)

Fig. 48. Santa Maria di Anglona: *santo vescovo*

Fig. 49. Santa Maria di Anglona: *santo*

LE "PORTAIT" DANS L'ART BYZANTIN: EXEMPLE D'EFFIGIES DE MOINES DU MENOLOGE DE BASILE II A DEČANI*

SVETLANA TOMEKOVIĆ

A la mémoire de Lazar Trifunović,
Professeur et Ami

Une bibliographie abondante est consacrée à la question du 'portrait' dans l'art byzantin mais notre intention n'est pas d'évoquer les théories et les hypothèses émises que résume Desanka Milošević dans son étude de l'iconographie de saint Sava le Serbe, parue en 1979, où un bref point sur l'état actuel de la recherche dans ce domaine est fait et les auteurs les plus importants cités.[1] Rappelons seulement quelques étapes franchies: le portrait jusqu'à l'iconoclasme a été étudié par Ernst Kitzinger,[2] le portrajt dans les enluminures, après cette époque, par Hans Belting.[3] Ce dernier auteur complète l'étude d'André Grabar qui a toutefois posé, ou résumé, les questions fondamentales sur la fonction des portraits déterminée d'une part par le rang et la position sociale de la personne représentée et de l'autre par l'usage auquel ces portraits sont destinés.[4] Le portrait hagiographique est un des portraits pris en considération par les auteurs cités mais rares sont les études qui lui ont été consacrées telles que le travail de Hugo Buchthal sur les trois hiérarques.[5] Mais, même dans ce cas, seule l'image a été examinée.[6] Doula Mouriki confronte l'image et la description textuelle dans l'examen de l'effigie de saint Théodore Studite,[7] mais aucune étude plus large, se fondant sur ces deux types de sources, n'a été faite à notre connaissance. Nous proposons donc l'analyse de la représentation de quelques saints appartenant à une même catégorie de saints ermites et moines qui figurent aussi bien dans le Ménologe de Basile II que dans la procession des saints à Dečani. Nous prenons en considération l'apparence physique des saints dans le manuscrit cité qu'il s'agisse d'une effigie isolée ou d'une scène. Nous tenons également compte des habits particuliers et des attributs lorsqu'ils servent à identifier certains saints. A partir de cet échantillonnage nous avons

* Une partie de la documentation réunie ici (l'effigie impérale, celle de saint Euthyme mais aussi du Christ, de la Vierge des saints Pierre et Paul ainsi que celle des trois hiérarques) a été présentée, par l'auteur, dans le cadre du Séminaire de Monsieur G. Dagron, intitulé «Décrire et peindre» (Collège de France 1983/84 et 1984/85).

1 Cf. Desanka Milošević, Ikonografija svetog Save u srednjem veku, dans *Sava Nemanjić-saint Sava, Actes du Colloque scientifique international Beograd, 1976*, Beograd, 1979, 279—282.

2 Cf. E. Kitzinger, Some Reflections on Portraiture in Byzantine Art, *ZRVI* 8/1, Mélanges G. Ostrogorski, Beograd, 1963, 185—193.

3 Cf. H. Belting, »*Die Porträts*«. *Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft*, Heidelberg, 1970, 72—94.

4 Cf. A. Grabar, *Christian Iconography. A Study of its Origins*, Londres, 1969, The Portrait, 60—86; paru ensuite en français: *Les Voies de la création en iconographie chrétienne: Antiquité et Moyen-Age*, Paris 1979, ch. III, 59—82. Voy. également W. de Grüneisen, *Le portrait traditions hellénistiques et influences orientales*, Rome, 1911, et la bibliographie citée par Milošević, *op. cit.* Pour le portrait des papes voir G. B. Ladner, *Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters*, Rome, 1941.

5 Cf. H. Buchthal, Some Notes in Byzantine Hagiografical Portraiture, *Gazette des beaux arts*, 62, Paris, 1963, 81—90.

6 La description textuelle a été étudiée dans deux autres études consacrées à l'empereur byzantin, mais cette fois l'image est omise. Voir C. Head, Physical descriptions of the Emperors in byzantine historical writing, *Byzantion* L/1, 1980, 226—240 et B. Baldwin, Physical descriptions of byzantine Emperors, *Byzantion* LI/1, 1981, 8—21.

7 Cf. D. Mouriki, The portraits of Theodore Studites in Byzantine art, *JÖB*. 20, Vienne, 1971, 249—280.

posé la question de l'iconographie face à la description donnée dans des sources écrites ou encore celle de l'iconographie face à l'absence de ce type de témoignage et son devenir jusqu'à Dečani. Nous avons ensuite tiré des enseignements que cette documentation offre sur l'évolution du portrait hagiographique et sur le rapport entre le texte et l'image.

* * *

Les effigies communes au Ménologe de Basile II (976—1025), daté de la fin du 10e[8], et au décor de l'église du Pantocrator à Dečani, dont la chronologie se situe dans les années cinquante du 14e siècle,[9] sont au nombre de dix. Il s'agit, dans l'ordre de leurs fêtes liturgiques, de saint Joannikios (4 novembre), Théodore Studite (11 novembre), Stéphane le Jeune (28 novembre), Sabas de Jérusalem (5 décembre), Théodose 'o Koinoviarches' (11 janvier), Jean Kalybitès et Paul de Thèbes (15 janvier), Antoine (17 janvier), Euthyme (20 janvier) et saint Ephrem le Syrien (28 janvier). A Dečani ces saints sont répartis dans le premier registre du naos et du narthex,[10] à l'exception de saint Jean Kalybitès, placé dans la seconde ouverture de la paroi Nord du naos.[11] Quatre de ces saints, Antoine, Sabas le Sanctifié, Théodose 'o Koinoviarches' et Stéphane le Jeune sont figurés deux fois, d'abord dans le naos et ensuite dans le narthex.

Tous les saints cités font partie du Synaxaire constantinopolitain, daté entre 950 et 959,[12] antérieur donc de quelques décennies de notre premir témoignage iconographique, le Ménologe de Basile II. Mais par rapport aux sources conservées qui nous apportent des précisions sur leur aspect physique ils forment trois groupes distincts. Pour le premier nous avons une description textuelle. Les saints du second groupe n'ont pas été décrits mais leur iconographie concorde avec certains éléments mentionnés par les hagiographes. Enfin, pour un certain nombre de saints nous ne connaissons pas de mentions textuelles précises qui pourraient être mises en rapport avec les effigies conservées.

Dans le Synaxaire constantinopolitain seules les notices consacrées à saint Euthyme et à saint Théodore Studite comportent une description physique.[13] La source de base pour saint Euthyme est la vie écrite par Cyrille de Scythopolis qui parle de son apparence à deux reprises. La première mention figure dans la vision de Térébon avant sa guérison où le saint lui apparaît »en moine grisonnant à la longue barbe«.[14] La description plus longue figure dans le chapitre sur la mort de saint Euthyme où on nous dit »qu'il avait d'un ange sa manière d'être sans feinte et son caractère extrêmement doux. Pour ce qui est de l'aspect corporel, son visage était rond,

[8] Cf. S. Der Nersessian, Remarks on the date of the Menologium and Psalter written for Basile II, *Byzantion* 15, 1940—41, 104—125; I. Ševčenko, The illuminators of the Menologium of Basil II, *DOP* 16, 1962, 245 et note 2.

[9] L'église du Pantocrator à Dečani a été fondée, entre 1327 et 1335, par Stefan Dečanski (1321—31) et son fils Dušan (1331—55). Danilo II (+ 1337) s'est occupé de la construction et de la décoration de ce futur mausolée de Stefan Dečanski. Les travaux sur le décor ont continué jusqu'à 1347—48. Voir V. Petković, *Manastir Dečani*, II, Beograd, 1940; V. J. Đurić, *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd, 1974, 56—58 et note 6; G. Babić-Đorđević, dans *Istorija srpskog naroda*, I, Beograd, 1981, 641—645. Pour l'inscription concernant le decor de Dečani voir G. Subotić, dans *ZRVI* 20, 1981, 111—135.

[10] Saints Théodose 'o Koinoviarches', Sabas de Jérusalem, Antoine et Paul de Thèbes occupent la paroi Sud du naos. Saint Stéphane le Jeune est placé sur la face Sud du grand pilier central Sud. Sur la face Est du pilier de la nef Sud figure saint Théodore Studite. Dans le narthex on voit saints Euthyme, Antoine, Sabas de Jérusalem, Stéphane le Jeune, Théodose 'o Koinoviarches', Jean Climaque, Joannikios et saint Paul d'Athos sur la paroi Sud. A droite de la porte Nord on a représenté saint Ephrem le Syrien. Dans le Ménologe de Basile II ces saints sont représentés sur les folios 158, 175, 210, 225, 310, 321, 322, 327, 338, 354.

[11] Ce saint, figuré à l'Ouest, fait face à l'effigie de saint Euphrosinos.

[12] Sur la datation du ms 40 du monastère de la Sainte-Croix à Jérusalem (ms. H) entre 950, date de la translation des reliques de saint Grégoire de Nazianze, et 959, date de la mort de Constantin VII, voir J. Mateos, *Le typicon de la Grande église*, I, Rome, 1962, XIX.

[13] Les descriptions de saints ermites et moines sont rares dans le Synaxaire, citons deux autres exemples, ceux de saint Arsène et de saint Onuphre (cf. H. Delehaye, *Synaxarium Ecclesiae constantinopolitanae*, Bruxelles, 1902, col. 663—64, apparat l. 53—55, col. 746).

[14] Cf. E. Schwartz, *Kyrillos von Skythopolis* Leipzig, 1939, 20 et A. J. Festugière, *Les Moines d'Orient*, III. 1, Paris, 1962, 73.

brillant, blanc, avec des yeux perçants. Il avait la taille petite du fait de l'âge et tout le poil blanc, avec une barbe qui allait jusqu'au ventre. . .«.[15] Le Synaxaire présente une version conforme, mais abrégée, de cette seconde description; saint Euthyme, selon ce texte, était »de caractère modéré, d'attitude simple, de peau blanche et la barbe lui descendait jusqu'aux cuisses«.[16] La description de saint Théodore Studite, déjà laconique dans sa vie, oeuvre de Michel le moine,[17] est reprise par le Synaxaire;[18] le saint était grand, maigre et pâle, grisonnant et chauve. Enfin, saint Ephrem le Syrien était, selon les *Acta Sancti Ephraemi Syriaca*, d'une taille petite, maigre, avec une barbe rare, avait toujours un visage profondément affligé et ne s'abandonnait jamais au rire.[19] Dans le Synaxaire aucune mention n'est faite sur son aspect physique.[20]

Les éléments de la description physique évoqués sont insuffisants pour se faire une idée précise de l'apparence des saints cités. Les hagiographes ne tiennent compte, dans leur démarche restrictive, que des traits frappants qui se suivent dans un certain ordre. Les plus proches du langage pictural sont, sans doute, la couleur des cheveux et de la barbe, la coiffure ou encore la forme de la barbe. Les autres mentions concernent la forme du visage ou la silhouette, l'expression mais pas la couleur des yeux, la taille et le teint. Ces deux dernières caractéristiques ne semblent pas avoir été prises en compte par les peintres. Vraisemblablement pour des raisons de l'harmonie du tableau les saints d'une rangée sont de taille unique. Tandis que le traitement de la carnation paraît dépendre plus du style de l'époque ou de l'atelier que de l'effigie elle-même. Certaines données du portrait moral (expression sombre ou la gaieté et la sérénité du visage) se reflètent en revanche dans la peinture.

Les très nombreuses effigies conservées de saint Euthyme démontrent, pour leur part, que les peintres n'hésitent pas, à partir du Ménologe de Basile II (fig. 1), sur deux points: la couleur blanche des cheveux et la longueur de la barbe ce qui correspond à la seconde description cyrilienne. Des variantes toutefois existent[21] et la barbe peut être encore plus longue, à Nerezi et à Studenica, en accord avec le Synaxaire. Elle peut être en deux (Ménologe de Basile II, Hosios Loukas, Sainte-Sophie de Thessalonique, Santorin, les Saints-Anargyres), en quatre mèches (bêma et naos à Paphos, Mileševa, chapelle de Saint-Euthyme à Thessalonique) ou presque unie (Nerezi, Staro Nagoričino, Lesnovo, Dečani). Derière la ceinture dans le Ménologe de Basile II, elle est le plus souvent devant. La barbe nouée autour de la ceinture dans le bêma et le naos (fig. 2) de l'ermitage de Saint-Néophyte à Paphos est la particularité de ce décor. Deux autres éléments de la description écrite trouvent des confirmations dans la peinture: le regard est en effet perçant et l'expression du visage le plus souvent douce sauf, peut-être, dans le Ménologe de Basile II. La forme du visage, plutôt allongée, est, en revanche, en désaccord avec la source écrite. Pour sa coiffure, les textes n'en disent rien et les hésitations des peintres sont flagrantes. Ses cheveux sont courts et blancs, mais ils peuvent être fournis, sans raie et avec une forme de M sur le front plus ou moins prononcée (Ménologe de Basile II, bêma à Paphos, Mileševa) ou avec une raie au milieu (Hosios Loukas, Santorin). Ailleurs le front est dégarni (naos à Pa-

[15] Il ajoute aussi: «Tous ses membres s'étaient conservés dans leur intégrité; ni ses yeux, ni se dents n'étaient gâtés d'aucune façon, mais il était ferme de corps et plein d'alacrité quand il mourut». Voy. Schwartz, *op. cit.*, 5q et Festugiere, *op. cit.*, 113—114.

[16] Cf. Delehaye, *op. cit.*, col. 405, 1.28—31.

[17] La vie de saint Théodore Studite par Michel le moine, *PG* 99, col. 313 A. Ce témoignage, le plus ancien dont on dispose, date peu après 868 (cf. C. Van de Vost, *Anal. Boll.* 32, 1913, 29 et I. Ševčenko, Hagiography of the Iconoclast Period, *Iconoclasme*, Birmingham, 1977, 116). Une autre version est celle de l'Apparition à l'homme en Sardegne; le saint s'est montré grand, comme il était autrefois, d'un tein pâle (ou jaune pâle), et avec le haut de sa tête dégagé (cf. *PG* 99, col. 216 C).

[18] Cf. Delehaye, *op. cit.*, col. 216, 2.6—8.

[19] Cf. Th.-J. Lamy, *S. Ephraem Syri hymni et sermones*, II, Malines, 1886, 42. Il s'agit du manuscrit du 13e siècle (Paris syr. 235); une autré recension du manuscrit original, dont la chronologie n'est pas précisée, date du 11e siècle et se trouve au Vatican (cf. *ibid.*, 2).

[20] Cf. Delehaye, *op. cit.*, col. 429.1.

[21] La barbe dépasse un peu la ceinture dans le Ménologe de Basile II (fol. 338), à Hosios Loukas, aux Saints-Anargyres, dans le bêma et le naos de Paphos, à Mileševa, Staro Nagoričino, Lesnovo. Tandis qu'à Dečani et à Peć Saints-Apôtres elle s'arrête au milieu de la poitrine.

Les peintres représentent saint Sabas de Jérusalem avec une barbe courte et arrondie dans le Ménologe de Basile II et en éventail à partir de Hosios Loukas. A Nerezi, la barbe est nettement séparée au milieu en deux pointes. Les deux exemples les plus minutieux se trouvent à Studenica et à Mileševa. L'éventail est large et chaque partie est constituée de sept mèches fines. Au 14e siècle (fig. 9) on remarque un adoucissement de la carrure où les diverses parties s'estompent. La coiffure de ce saint varie également un peu au début pour se stabiliser ensuite: ses cheveux sont courts et blancs, tandis que sur le front dégarni se dessine une mèche.[37] A partir de Nerezi on lui donne un visage modèrement ascétique mais pas sévère. Par rapport à ce type iconographique les deux effigies de Dečani ne présentent pas d'écarts notables. Le portrait le mieux conservé est celui du naos; de l'image du narthex seule la partie inférieure du visage est encore visible.[38]

Le portrait de saint Antoine connaît une stabilité comparable. Dans le Ménologe de Basile II, où on a représenté sa Dormition, sa tête est voilée. La barbe est blanche, légèrement bouclée, séparée en deux et avec un menton chauve. Ces deux caractéristiques sont constantes par la suite (Hosios Loukas, la Néa Moni, Nerezi, les Saints-Anargyres, naos à Paphos, Arilje, Staro Nagoričino, l'église de la Vierge à Peć, Lesnovo). La forme du voile peut varier.[39] Il est le plus souvent bleu[40] et couvre l'ensemble des cheveux (Nerezi, naos à Paphos, Arilje, Lesnovo) ou laisse apparaître une mèche sur le front (Hosios Loukas, la Néa Moni, les Saints-Anargyres, Staro Nagoričino, l'église de la Vierge à Peć). Tandis qu'à Santorin on voit beaucop plus des cheveux. Saint Antoine se présente plutôt serein dans l'ensemble des images et surtout sur les portraits vus de trois quarts dans le narthex de Dečani (fig. 10) et à Lesnovo.[41]

Saint Jean Kalybitès aux cheveux courts, chataîns, dont la coiffure change peu, est toujours jeune et imberbe. Cependant l'expression de son visage change. Dans le Ménologe de Basile II il a l'aire sévère, le visage creux. Son menton est long et étroit sur plusieurs portraits (Hosios Loukas, la Néa Moni, Saint-Nicolas Orphanos, Staro Nagoričino). Le visage adouci apparaît à Sainte-Sophie de Thessalonique, à Mileševa et surtout à Dečani (fig. 11) où on lui donne une forme arrondie. Son attribut, l'évangile décoré, n'est omis qu'exceptionnellement (Sainte-Sophie de Thessalonique).[42] L'ornement de pierres précieuses et de perles sur la reliure est soit organisé autour d'une forme de croix (Ménologe de Basile II, Hosios Loukas), soit libre (Staro Nagoričino). La peinture est effacée à cet endroit à Mileševa, Saint-Nicolas Orphanos et à Dečani.[43] Pour saint Stéphane le Jeune on a choisi, dans le Ménologe de Basile II, la scène

[37] Ainsi, dans le Ménologe ses cheveux sont blancs, courts et le front est légèrement dégarni. A Hosios Loukas saint Sabas est chauve. Ensuite les variations sont moins importantes: les cheveux sur les côtés sont sous forme de trois boucles (Nerezi), en mèches (Studenica) ou estomplé avec une mèche régulière au sommet de la tête. A Staro Nagoričino il est un peu plus bouclés qu'ailleurs.

[38] Pour les représentations jusqu'à Mileševa cf. Tomeković, *op. cit.*, notes 55—58. Le modèle utilisé dans la tour de Žiča est appauvri par un artiste moyen bien que la forme de base (éventail carré) soit comparable (cf. Kašanin—Bošković—Mijović, *op. cit.*, 123). Pour Boïana, Sainte-Sophie de Trébizonde, Saint-Nicolas-Orphanos, l'effigie près d'autel à Žiča, deux représentations de Dečani et celle de Lesnovo (?) voir Grabar, *Boïana*, n° 71, pl. XXXI; Talbot-Rice, *op. cit.*, fig. 44 a, Xyngopoulos, *op. cit.*, fig. 147—148; Kašanin—Bošković—Mijović, *op. cit.*, dessin p. 147; Petković, *Dečani*, pl. XCV, CXXXIII; Idem, *La peinture serbe*, II, pl. CLVI. Les images de Staro Nagoričino, Gračanica et Mateič ne sont pas reproduites.

[39] Froncé, avec un petit bout sur l'épaule gauche à Hosios Loukas, il est presque géométrique à Santorin. Ailleurs le voile a une forme souple et tombe sur l'épaule gauche (la Néa Moni, Mileševa, l'église de la Vierge à Peć, Lesnovo) ou pas (Les Saints-Anargyres, naos à Paphos, Arilje).

[40] A Staro Nagoričino il est toutefois bordeaux et noué autour du cou.

[41] Pour les représentations jusqu'à Mileševa cf. Tomeković, *op. cit.*, notes 33—34, 43—45. Voir ensuite Grabar, *Boïana*, n° 70, pl. XXXI, Talbot-Rice, *op. cit.*, fig. 44 a. Pour les effigies de la Vierge Perivleptos d'Ohrid, de Staro Nagoričino, du naos de Dečani (endommagé) et du narthex, ainsi que celle de Lesnovo cf. P. Miljković-Pepek, *Deloto na zografite Mihailo i Eutihij*, Skopje, 1967, pl. XXXIII; G. Millet, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie*, III, Paris, 1962, pl. 117.3; Petković, *Dečani*, pl. XCV, CXXXIII; Millet, *La peinture en Yougoslavie*, IV, Paris, 1969, pl. 9.20. Les images d'Arilje, de l'église de la Vierge à Peć ne sont pas reproduites.

[42] A la Néa Moni la mosaïque est endommagée à cet endroit.

[43] Cf. Tomeković, *op. cit.*, note 64. Pour Sainte-Sophie de Thessalonique, Saint-Nicolas-Orphanos et Dečani cf. S. Pelekanides, *Actes du IXe Congrès international d'études byzantines*, I, Athènes, 1955,

de son martyre.[44] A partir du milieu du 11e siècle, aussi bien dans les enluminures (le Grec 580, fol. 2 v, de 1055/56, le Psautier de Londres, fol. 117 r)[45] que dans la peinture murale, on préfère son portrait. Le saint tient de la main gauche, une icône — symbole de son combat pour lequel il a souffert le martyre. Seule exception est la mosaïque de la Néa Moni où il tourne la paume de la main droite vers le spectateur et tient de la main gauche une croix de martyr. Dans l'iconographie la plus courante ce saint montre de la main droite l'icône tenue de la main gauche.[46] Le type physique adopté est aux cheveux foncés, courts et touffus mais dont le front peut être légèrement dégarni. La longueur de la barbe, le plus souvent arrondie, varie.[47] Sur l'effigie du naos de Dečani, saint Stéphane tient l'icône du Christ et un rouleau déployé. Le même saint, sur la peinture du narthex (fig. 12), est d'un type physique quelque peu différent, aux cheveux bruns, touffus et avec un visage moins ascétique.[48]

Saint Paul de Thèbes est figuré en moine dans la scène de sa Dormition sur l'enluminure du Ménologe de Basile II. Il est aux cheveux courts, blancs et avec une barbe mi-longue. Un autre type apparaît à Nerezi. Les cheveux gris-blanc, bien touffus sur le sommet de la tête tombent de chaque côté sur les épaules sous la forme de deux mèches fines. La barbe mi-longue, est arrondie légèrement. Le saint porte une robe en natte dont les manches lui couvre les coudes. Les effigies proches se rencontrent à Bačkovo et, dans un sens, à Saint-Marc de Venise.[49] A Mileševa, le dessin de la robe est modifié et la surface partagée horizontalement mais le changement net se produit à Sopoćani. Les cheveux blancs qui dépassent un peu les oreilles et la barbe arrondie sont propres à cette église. Tandis que la robe divisée verticalement, qui donne l'impression d'être en cordes, sera souvent représentée par la suite, dont à Saint-Nicolas Orphanos où encore figure un bonnet.[50] L'effigie de Dečani (fig. 13) se rapproche le plus de ce dernier exemple.[51]

pl. 81.4; A. Tsitouridou, *Hè entoichia zōgraphikè tou Hagiou Nikolaou stè Thessalonikè*. Thessalonique 1978, fig. 106; Petković, *Dečani*, pl. CXLI.2. L'effigie de Staro Nagoričino n'est pas reproduite.

44 Cf. *Il Menologio*, fol. 210. Ceci est aussi le cas de l'icône du Sinaï du 11e siècle (cf. Der Nersessian, *Psautiers*, 74).

45 Dans le Grec 580 ce saint, dont la tête est endommagée, tient de la main droite une croix et de la main gauche un diptyque. Sur l'enluminure du Psautier de Londres on le voit aux cheveux courts, foncés et avec une barbe mi-longue, arrondie (cf. H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du IXe au XIVe siècle*, Paris, 1929, pl. CII; Der Nersessian, *Psautiers*, 45 et fig. 193).

46 C'est une Vierge à l'Enfant du type Eléousa dans un cadre carré avec anneau dans le naos de Paphos, le Christ et la Vierge dans un diptyque arrondi en haut et avec des anneaux à Studenica (en partie effacé) et à Mileševa (en grande partie effacé). A Mateič la double icône est endommagé; le saint tient de la main droite un rouleau. A Sopoćani, dans la prothèse, saint Stéphane le Jeune tient exceptionnellement le diptyque de la main droite. Le Christ est seul représenté à Staro Nagoričino, dans un cadre arondi et à Dečani, dans le narthex, dans un cadre carré.

47 Ses cheveux sont courts, touffus et foncés à la Néa Moni Mileševa, Sopoćani, Staro Nagoričino, Saint-Démétirus à Peć, Mateič. Le front est légèrement dégarni à Studenica. La barbe peut être assez courte et ronde (Sopoćani) ou mi-longue, arrondie (la Néa Moni, Mileševa) et presque en pointe (naos à Paphos). On la voit plus longue à la pointe, arrondie, à Studenica, Staro Nagoričino, Saint-Démétrius à Peć, et à Mateič. Enfin, son visage est plus (naos à Paphos, Staro Nagoričino) ou moins ascétique (la Néa Moni, Studenica, Mileševa, Sopoćani). Pour les exemples cités voir Orlandos, *op. cit.*, pl. 25.3; C. Mango-E. J. W. Hawkins, The Hermitage of St. Neophytos and its Wall Paintings, *DOP* 20, 1966, fig. 41; l'effigie de Studenica est publiée dans R. Hamann-Mac Lean, *Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Giessen, 1976, pl. 44 celle de Mileševa dans Petković, *La peinture serbe*, II, pl. XIII. Les images de Sopoćani, Gračanica, Staro Nagoričino, Mateič, Saint-Démétirus à Peć ne sont pas reproduites.

48 Cf. Petković, *Dečani*, pl. CLI.1, XCVIII.

49 A Bačkovo les mèches de ses cheveux sont un peu plus courtes, la barbe mi-longue, arrondie. A San Marco de Venise, la barbe est en mèches et la robe longue et sans manches (cf. Tomeković, *op. cit.*, notes 62—6.

50 La robe est sans manches aussi bien à Sopoćani qu'à Saint-Nicolas-Orphanos. Mais dans cette dernière église ce saint porte également un bonnet en cordes horizontales et ajousté à la tête, comme á Gračanica, et ses cheveux descendent jusqu'aux épaules tandis que la barbe dépasse la ceinture. A Staro Nagoričino le bonnet est un peu plus large, en cordes verticales; la robe aux manches courtes les cheveux derrière les oreilles et la barbe longue rappellent le modèle utilisé à Gračanica. L'effigie des Saints-Apôtres de Peć est comparable mais les cheveux derière les oreilles sont plus abondants et bouclés. Cf. Millet, *La peinture en Yougoslavie*, II, Paris, 1957, pl. 39.2; Xyngopoulos, *op. cit.*, fig. 147, 150. D'autres exemples, endommagés, se trouvent à Sainte-Sophie de Trebizonde et dans le naos de Žiča (cf. Talbot-Rice, *op. cit.*, fig. 96; Petković, *La peinture serbe*, II, pl. XXXIX).

51 Il s'agit surtout du type de visage et de la forme du bonnet. Les autres détails sont proches de l'image de Gračanica (cf. Idem, *Dečani*, pl. CXXXIV.1).

*

Enfin, pour les deux dernières effigies, celles de saint Théodose »o Koinoviarchès«[52] et de saint Joannikos,[53] nous n'avons pas d'éléments précis en rapport avec le type iconographique qui ne se fixe d'ailleurs pas au cours des siècles. Saint Théodose peut avoir des cheveux courts, bien fournis et blancs, comme dans le Ménologe de Basile II, ou des cheveux gris. A Sainte-Sophie de Thessalonique ses cheveux forment un M sur le front, ailleurs ils sont dégarnis. La longueur de la barbe varie. A Dečani ce saint est chauve sur les deux images mais dans le naos une mèche figure sur son front.[54] Saint Joannikios a des cheveux courts, blancs dans le Ménologe de Basile II (fig. 14) avec une barbe en mèches qui lui entoure le menton. A Hosios Loukas, dans le Psautier de Londres, à Mileševa son type physique change. Sur l'effigie du narthex de Dečani il est chauve, à la barbe mi-longue et en demi-boucles.[55]

* * *

Des sept saints étudiés ici, qui ont vécu entre le 3e et le 6e siècle, certains ont été représentés avant la fin du 10e siècle. Par rapport à l'iconographie retenue dans le Ménologe de Basile II trois tendances se dessinent. En premier lieu le type physique antérieur est tout à fait différent. C'est le cas de saint Euthyme et de saint Sabas de Jérusalem à Santa Maria Antiqua à Rome sur la couche du 8e siècle (époque de Paul Ier, 757—767)[56] et de l'effigie de saint Euthyme dans l'oratoire des Quarante Martyrs, situé près de l'entrée dans la même église (époque de Jean VII, 705—707).[57] Les portraits de la seconde tendance peuvent être rapprochés en partie de l'iconographie du Ménologe. Il s'agit de saints Antoine, Ephrem le Syrien et de saint Paul de Thèbes peints sur une icône du Sinaï (fig. 15) qui a été datée entre le 8e et le 10e siècle et dont la chronologie semble être du milieu du 10e siècle.[58] La rangée de cheveux blancs sur le front de saint Antoine est rare et ne réapparaît qu'à Santorin, mais le voile et la forme de la barbe rappellent l'effigie du Ménologe.[59] Le portrait de saint Ephrem le Syrien, la tête découverte,

[52] Cf. Schwartz, *op. cit.*, *235—241* et Festugière, *op. cit.*, III.3, Paris, 1963, 57—62; Delehaye, *op. cit.*, col. 383—385.

[53] Cf. *PG* 116, col. 36—92; *Act SS. Nov.* II.1, 1894, col. 332—383 (vie par Sabas) et col. 384—435 (vie par Pierre); Delehaye, *op. cit.*, col. 191—193.

[54] Ses cheveux sont bien fournis, blancs dans le Ménologe de Basile II, à Santorin, dans le naos de Paphos, à l'Episkopè dans le Magne, à Mileševa (?), ou gris (la Néa Moni). Ils forment un M sur le front à Sainte-Sophie de Thessalonique et sont légèrement dégarnis à Asinou. La barbe est le plus souvent mi-longue, Ménologe, la Néa Moni, naos à Paphos, l'Episkopè, Mileševa) ou assez courte (Sainte-Sophie de Thessalonique, Santorin?) ou encore plus longue (Asinou). Elle est en deux mèches et pointue (Ménologe), ou deux parties se rejoignent (la Néa Moni) pour être nettement séparées en deux boucles (Sainte-Sophie de Thessalonique, Asinou). Elle peut aussi être pointue sans séparation (Santorin?), en quatre mèches qui se joignent (naos à Paphos et peut-être á l'Episkopè), en quatre partie bouclées (Mileševa). L'expression du visage n'est pas trop sévère et ascétique à la Néa Moni, Sainte-Sophie de Thessalonique, Asinou, dans le naos à Paphos, à l'Episkopè, Mileševa, mais le devient à Dečani (cf. Tomeković, *op. cit.*, notes 100—101; N. Drandakes, *Byzantinai toichographiai tès Mesa Manès*, Athènes, 1964, pl. 62 b). Pour Sainte-Sophie de Trebizonde cf. Talbot-Rice, *op. cit.*, fig. 44 a). L'effigie de Gračanica n'est pas publiée. A Dečani, la barbe est endommagée sur le portrait du narthex; celle de l'effigie du naos forme deux boucles séparées (cf. Petković, *Dečani*, pl. CXXXIV.2).

[55] Les rares effigies de saint Joannikios démontrent églament beaucoup d'hésitations dans le choix du type iconographique. Il est aux cheveux courts, blancs (le front est endommagé) dans le Ménologe de Basille II. A Hosios Loukas ses cheveux bien fournis sont partagés par une raie. La barbe est assez courte et en trois boucles. Sur l'enluminure du Psautier de Londres (fol. 179 v) la barbe est assez longue. A Mileševa la barbe mi-longue forme deux boucles qui se joignent autour du menton. A Dečani une mèche est peinte au sommet de la tête (cf. Tomeković, *op. cit.*, note 67; Petković, *Dečani*, pl. XCIX).

[56] Cf. J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malerein der Kirchlicher, Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, IV, Freiburg im Breisgau, 1917, pl. 192—193.

[57] Cf. *Ibid.* pl., 167.2. Une effigie de saint Euthyme en orante, du milieu du 10e siècle se trouve à Tokali 2 (cf. G. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, I, Paris, 1932, 321).

[58] Cf. K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinaï, The icons*, Princeton, New Jersey, 1976, 94, B.58, pl. XXXVI.

[59] Deux autres exemples, mieux datés, de la représentation de saint Antoine se trouvent à Ayvaly kilise (913—20) et à Tokali, 2 (Cf. N. Thierry, Ayvali kilise ou Pigeonnier de Gülli dere, église inédite de Cappadoce, *CA* 15, 1965, 125; Jerphanion, *op. cit.*, I, 326).

aux cheveux courts et blancs est aussi proche de l'enluminure. Saint Paul de Thèbes est en habit de moine, comme dans le Ménologe, mais chauve et avec une barbe mi-longue. Enfin, selon l'effigie de saint Théodose »o Koinoviarchès« les iconographes hésitent, quelquefois, avant et après le Ménologe de Basile II. Ce saint apparaît sur deux icônes du Sinaï. Sur la première, datée du 8e—9e siècle[60] il a des cheveux bien fournis (fig. 16), et sur la seconde, située entre le 8e et le 10e siècle[61], le même saint est représenté chauve (fig. 17).

L'époque importante pour le portrait hagiographique, comme le confirme notre documentation, est incontestablement celle du 10e siècle où l'intérêt pour l'hagiographie se manifeste sur un plan large (recueil de Siméon Métaphraste, Synaxaire constantinopolitain). A ce moment un nombre important de types iconographiques de saints semble s'établir ou se fixer et parmi eux figurent cette fois-ci les saints du premier et du second iconoclasme. Mais il serait injustifié d'attribuer à cette époque le rôle exclusif dans la création du portrait hagiographique puisque, parmi les effigies étudiées, seule l'iconographie d'un certain nombre de saints subit à ce moment des changements notables. L'évolution continue d'ailleurs souvent après à la recherche d'un schéma élaboré. Il nous semble alors que les grandes lignes de l'évolution du portrait hagiographique, établies par Hugo Buchthal,[62] demandent à être nuancées. Rappelons que cet auteur discerne deux périodes importantes du portrait religieux. La première, en vigueur avant l'iconoclasme (7e—8e s.) mais aussi après, durant la seconde moitié du 9e siècle (le Grec 510 par ex.), se caractèrise par le type standard ou par le portrait généralisé, abstrait. Le changement ou le début de la seconde période se produit entre la fin du 9e et la fin du 10e siècle et se traduit par l'adoption du portrait «réaliste», abandonné après le 6e siècle.[63] Si le manque d'individualisation du portrait du 7e au 9e siècle veut dire manque d'expression du visage cette frontière nette entre deux périodes semble justifiée bien qu'on le voie aussi ultérieurement, à Hosios Loukas par exemple. Mais si on regarde les caractéristiques du type physique, sommaires il est vrai, elles ne sont pas toujours négligées avant l'époque du Ménologe selon les effigies des saints ermites et moines mentionnées. Même l'exemple des trois hiérarques, choisi par Hugo Buchthal, démontre que le changement du 10e siècle n'affecte pas au même degré la représentation des saints. Basile de Césarée a des cheveux courts et noirs ainsi qu'une barbe mi-longue et pointue déjà sur une icône du Sinaï du 7e siècle (fig. 18) et à Santa Maria Antiqua. Dans le Ménologe son visage est seulement plus ascétique, avec plus d'expression.[64] Jean Chrysostome, d'abord représenté jeune, au visage ovale, aux cheveux courts et avec une barbe naissante, est maintenant plus âgé, au front dégarni, émacié.[65] Tandis que le portrait de Grégoire de Nazianze, au début semblable à Basile à l'exception de la couleur grise des cheveux,[66] change le plus. Dans le même manuscrit il devient sévère mais surtout ses cheveux sont bouclés, le front dégarni, la barbe plus courte, carrée et également bouclée.[67] L'apparence de trois hiérarques ne changera plus sensiblement[68] mais leurs traits vont s'accentuer en accord avec l'évolution générale de la peinture.[69] Le dessin de la coiffure, de la barbe et des traits du visage est de plus

[60] Cf. Weitzmann, *op. cit.*, B.37, pl. XXVI.

[61] Cf. *Ibid.*, 65, pl. XCII.

[62] Cf. Buchthal, *Gazette des Beaux-arts* 62, 81—90.

[63] Les premières tentatives d'individualisation auraient apparu dans le Ménologe de Basile II, mais les traces se trouvent plus tôt dans la «Rennaissance macédonienne» du milieu du siècle, sur les reliefs en ivoire (cf. *Ibid.*, 88).

[64] Aux exemples cités par H. Buchthal, qui se trouvent à Santa Maria Antiqua et datent du 7e et du 8e siècle, ajoutons l'icône du Sinaï où figure saint Basile, datée du 7e sicèle par G. et M. Sotiriou et ensuite par K. Weitzmann (*op. cit.*, 48) et l'icône avec l'effigie de saint Jean Chrysostome du 7e—8e siècle (cf. *Ibid.*, 58).

[65] Cf. *Il Menologio*, fol. 288. Voy. aussi Delehaye, *op. cit.*, col. 364—366.

[66] Cf. *Il Menologio*, fol. 178 (image d'exil) et Delehaye, *op. cit.*, col. 219—220.

[67] Cf. *Il Menologio*, fol. 349 et Delehaye, *op. cit.*, col. 422—423.

[68] Voir également O. Demus, Two Palaeologan mosaic icons, *DOP* 14, 1960, 87—119; N. Drandakès, *Eikonographia tôn triôn Hierarchôn*, Ioannina, 1969; Ch. Walter, Biographical scenes of the three hierarchs, *REB* 36, 1978, 233—260.

[69] Comme le démontre, par exemple, le cas des effigies des saints Pierre et Paul. Leur iconographie hésitante au 4e (Santa Constanza et Santa Pudenziana à Rome) et au 5e siècle (Santa Maria Maggiore à Rome, Sant'Aquilino de Milan, le bap-

en plus minutieux mais l'essentiel de la tradition hagiographique picturale est maintenu, il est vrai d'une façon active.

Les nouveaux apports apparaissent progressivement. L'habit de saint Paul de Thèbes change, à partir de Mileševa, vers une texture proche de la corde. L'art du 14e siècle (Saint--Nicolas-Orphanos, Staro Nagoričino) élabore les possibilités picturales de cette version. Mais déjà Jean Moschos dans le *Pré spirituel*, parle d'une catégorie de solitaires, les «*boskoi*» ou les brouteurs, qui se nourissaient exclusivement d'herbes sèches[70] et décrit un moine «avec un air d'ascète, portant un froc de corde, et sur les épaules un petit surtout de natte».[71] Le changement du portrait de saint Ephrem le Syrien, au 12e siècle, le rapproche plus de la description écrite conservée. Un autre cas singulier est celui de saint Macaire l'Egyptien. Sur les premières images (Ménologe de Basile II, Hosios Loukas)[72] ce saint est clairement désigné «l'Egyptien» et vêtu en moine.[73] A partir de l'effigie de Bačkovo, où il n'est inscrit que «Macaire»,[74] ensuite à Mileševa et ailleurs, son corps est le plus souvent couvert uniquement de la barbe à laquelle se mêlent les cheveux. Des deux célèbres Macaire, l'Egyptien et l'Alexandrin, seul l'Alexandrin a passé un certain temps nu dans le désert.[75] Il semblerait donc qu'ici l'iconographie se fonde sur une confusion. Elle s'est produite aussi pour certains écrits les concernant et ceci dès le lendemain de leur mort.[76] Enfin, des changements mineurs peuvent être dus aux artistes: la raie fréquente à Hosios Loukas, des boucles à Staro Nagoričino, la prédominace des saints au front dégarni avec une petite mèche à Dečani.

* * *

La documentation que nous avons présentée soulève une autre question, celle du rapport entre l'image et le texte.[77] Les sources écrites nous fournissent, comme on l'a rappelé, un nombre réduit de renseignements et une description incomplète mais l'ensemble concorde avec les témoignages peints. Tandis que face au silence des sources les iconographes, dans une première variante, hésitent constamment. On est tenté alors d'en déduire que l'image est dépendante du texte. Mais d'autres faits contredisent cette conclusion. D'abord deux descriptions écrites comparables n'aboutissent pas à des effigies semblables. Ainsi, la confusion ne se produit pas dans la peinture pour saint Euthyme et son modèle, saint Arsène,[78] aux Saints-Anargyres de Kasto-

tistère de la cathédrale de Ravenne), se stabilise dès la fin du 5e et au début du 6e siècle (le baptistère des Ariens et la chapelle de l'archevêché à Ravenne). Elle est confirmée par la suite, par exemple à Santa Prassede et Santa Cecilia in Trastevere à Rome à l'époque de Pascal Ier (817—824). Les traits s'accentuent au 11e et surtout au 12e siècle. Pierre, toujours aux cheveux et à la barbe blancs et courts, est maintenant figuré avec des boucles; Paul, toujours brun et avec la barbe plus longue, est représenté avec un front imense.

70 Cf. Jean Moschos, *Le Prés spirituel*, éd. H.-J. Rouet de Journel, Sources chrétiennes 12, Paris, 1946, 51 et n. 1, ch. 19, 21, 86, 92, 129, 167.

71 Cf. *Ibid.*, 139—140 (ch. 92). Pour saint Paul de Thèbes, Denys de Fourna (*Herméneia tès zographkès technès*, éd. Papadopoulos-Kerameôs, St. Petersbourg, 1909, 163) prévoit l'inscription suivante. «Les jours de nous mortels sont comme l'herbe des prés, dit le prophète David. Il convient donc que nous mangions de l'herbe et que nous en portions des vêtements pendant toute notre vie».

72 Cf. *Il Ménologio*, fol. 334; E. Stikas, *To oikodomikon Chronikon tès Monès Hosiou Louka Fökidos* Athènes, 1970, fig. 28.

73 Il porte un manteau avec le capuchon à *Ayvali kilise (913—20)* mais on ne précise pas de quel Macarre il s'agit (cf. Thierry, *CA* 15, 128, fig. 20). Il est en moine dans le Psautier de Londres, fol. 67 v et 98 r, et également seul son nom figure (cf. Der Nersessian, *op. cit.*, 33, 40).

74 Cf. E. Bakalova, *Bačkovskata kostnica*, Sofia, 1977, 92—93, pl. 74. Voy. également Tomeković, *op. cit.*, notes 60—61. Un des rares exemples, où ce saint figure en moine après le 12e siècle, se trouve à Sainte-Sophie de Trebizonde; on y lit seulement Macaire (cf. Talbot-Rice, *op. cit.*, pl. 60 D).

75 Un autre exemple est celui de saint Onuphre (cf. Tomeković, *op. cit.*, notes 49 et 82). Jean Moschos (*op. cit.*, ch. 91, 159 etc.) mentionne plusieurs moines qui ont vécu nus dans le désert.

76 Cf. A. Guillaumont, Le problème des deux Macaire dans les Apophthegmata Patrum, *Irénikon* 1, 1975, 41—59, plus particulièrment 48.

77 Cette question n'a pas été examinée par H. Buchthal (*Gazette des beaux arts*, 62, 81—90). Elle a été étudiée par D. Mouriki (*JÖB* 20, 270) pour saint Théodore Studite et l'auteur conclut que l'image est conforme à la source textuelle. Il me semble que plutöt l'image n'est pas en désaccord avec la source textuelle.

78 Cf. Schwartz, *op. cit.*, 34 et Festugière, *op. cit.*, *III.1*, 88—89.

ria (fig. 19) ou à Mileševa par exemple, en dépit d'une description très proche de saint Arsène dans les *Apophtegmes des pères du désert*. Ce texte met l'accent sur son aspect angélique, ses cheveux complètement blancs et sa barbe qui descendait jusqu'à la ceinture.[79] En outre, l'existence de cette description textuelle n'a pas entraîné l'apparition d'un type iconographique bien établi du portrait de saint Arsène.[80] Il est peut être encore plus troublant de constater que face au manque de renseignements dans les sources les peintres, dans une seconde variante, ont exécuté des portraits dont les traits sont assez stables. Ceci est vrai pour l'aspect d'ensemble de l'effigie de saints Antoine, Sabas de Jérusalem, Jean Kalybitès, Stéphane le Jeune. Pour saint Théodore Studite nous savons seulement qu'il était chauve ce qui n'explique pas la constance avec laquelle on représente la même coiffure et le même forme de la barbe. L'inspiration de cette iconographie constante provient-elle des sources textuelles aujourd'hui perdues? Cela n'est pas impossible bien que la précision des portraits cités fait plutôt penser à une source du même ordre, une effigie modèle.[81] Nous savons que le portrait de saint Sabas de Jérusalem existait encore au 13e siècle puisque, selon Domentijan, saint Sava le Serbe a baisé son image peinte sur son tombeau quand il a visité la Laure.[82] Le portrait funéraire de saint Théodore Studite est évoqué dans le récit de la Translation des reliques de ce saint et de son frère Joseph et un autre portrait de saint Théodore est mentionné dans sa vie.[83] Cette pratique continue au 12e—13e siècle et le portrait de Simeon Nemanja auprès de sa tombe est mentionné à plusieurs reprises.[84]

La stabilité de l'ensemble des traits aurait ainsi correspondu, dans ces cas, à l'existence d'un portrait modèle, qu'il soit de l'époque du saint ou sa replique plus tardive mais toujours sur le lieu de son culte. Ce portrait aurait été conforme au témoignage textuel puisque les deux ont été inspiré par des connaissances proches de l'époque où le saint vivait. Des témoignages contemporains,[85] des chroniqueurs et des peintres, existent pour un autre genre de portrait, l'effigie impériale, et semblent confirmer qu'il ne s'agit pas d'un rapport direct entre ces deux modes d'expression mais de leur dépendance commune du modèle à représenter. Ainsi, la description faite par Procope et Malalas de Justinien Ier (527—565)[86] concorde avec le portrait de cet empereur à San Vitale (547 ou 548) et surtout avec celui à Sant'Apollinare Nuovo (556—65) à Ravenne.[87] Les deux portraits d'Alexis Ier Comnène (1081—1118) dans le Codex grec

[79] On y mentionne encore «qu'à force de pleureur, ses cils étaient tombés. De haute taille, il se courbait sous le poids de la vieillesse: il mourut en effet à quatre-vingt-quinze ans». (Cf. J.-C. Guy, *Paroles des anciens, Apophtegmes des pères du désert*, Paris, 1976, 30 n° 36). La description abrégée du Synaxaire constantinopolitain retient entre autre «la barbe descendant jusqu'à la ceinture» (cf. Delehaye, *op. cit.*, col. 663—64, apparat 1, 53—55).

[80] Pour l'iconographie instable de ce saint cf. Tomeković, *op. cit.*, notes 34 et 54.

[81] La question d'archétype est ancienne. André Grabar (*Martyrium*, II, Paris, 1946, 25 n. 2) pensait que les portraits tardifs pouvaient garder le souvenir des oeuvres anciennes disparues, sans que cela prouve leur authenticité. Le même auteur (*Christian Iconography*, 74) pense que les icônes ont pu servir de modèle et cite celle de saint Basile (Sinaï, 7e s.) et, la peinture du même saint à Santa Maria Antiqua.

[82] Cf. Domentijan, *Životi Svetoga Save i Svetoga Simeona*, éd. L. Mirković, Beograd, 1938, 158.

[83] Pour les portraits, exécutés probablement vers 844, de Théodore et Joseph avec leur oncle Plato sur leur tombe commune voir C. Van de Vost, *Anal. Boll.* 32, 1913, 60 lignes 19 sq. et Mouriki, *JÖB* 20, 272—273. Sur le portrait miraculeux cité dans la vie du saint cf. *PG* 99, col. 313 C et Mouriki, *JÖB* 20, 275.

[84] Cf. Domentijan, *op. cit.*, 87 et Teodosije, *Žitije Svetog Save*, éd. L. Mirković — D. Bogdanović, Beograd, 1984, 73, 88.

[85] Seulement pour l'image du Christ les effigies conservées, à Rome par exemple (Santa Constanza, première moitié du 4e s., catacombes de Domitilla, milieu du 4e s., Santa Pudenziana, fin 4e s.), sont antérieures aux premiers textes (Théodore l'Anagnoste, la lettre des patriarches orientaux adressés à Théophile), cités par Monsieur G. Dagron lors du Séminaire mentionné auparavant. Ces deux textes sont datés respectivement du début du 6e siècle et de 836 (cf. Theodoros Anagnostes, *Kirchengeschichte*, éd. G. Ch. Hansen, Berlin, 1971, 107—108; E. Dobschutz, *Christusbilder*, Leipzig, 1889, 303—304). Toutefois, les images et les textes qui parlent de l'aspect physique de Jésus sont postérieurs au récit évangélique.

[86] Cf. Procope, *Anecdota*, édition H. B. Dewing, Londres-Cambridge Massachusetts, 1969, VIII. 12, p. 95; Joannes Malalas, *Chronographia*, éd. L. Dindrof, Bonn, 1831, XVIII, p. 425.

[87] Le premier portrait se trouve sur la paroi Nord du bêma de San Vitale (cf. A. Grabar, *La peinture byzantine*, Gèneve, 1953, 66). L'image de l'empereur plus âgé à Sant Apollinare Nuovo date de l'époque de modifications (cf. F. W. Deichmann, *Ravenna, Geschichte und Monumente*, Wiesbaden, 1969, 174, fig. 187 et R. Browning, *Justinian and Theodora*, Londres, 1971, couverture).

„ПОРТРЕТ“ У ВИЗАНТИЈСКОЈ УМЕТНОСТИ: ПРИМЕР ПРЕДСТАВА МОНАХА ОД МЕНОЛОГА ВАСИЛИЈА II ДО ДЕЧАНА

СВЕТЛАНА ТОМЕКОВИЋ

Бројни истраживачи бавили су се питањем портрета у византијској уметности. Међутим, ретки су радови посвећени у целини хагиографском портрету као што је то случај са студијом H. Buchthala о представама три јерарха. Doula Mouriki не ограничава свој рад само на портрете Теодора Студита већ се интересује и за писана сведочанства о светитељевом изгледу. Ипак, колико нам је познато, ниједна опширнија студија није посвећена изучавању те две врсте извора. Наша тема је, дакле, анализа представа неколико светитеља који припадају категорији пустиножитеља и монаха и који се јављају и у Менологу Василија II и у групи светитеља у Дечанима. Ослањајући се на тај узорак, поставили смо питање иконографије, у односу на писане изворе или у односу на одсуство писаних извора, и њеног развоја до Дечана. Затим смо проучили, у светлости те документације, еволуцију хагиографског портрета и однос између писаног и ликовног сведочанства.

Десет светитеља-монаха су представљени и у Менологу Василија II и у Дечанима: Јоаникије, Теодор Студит, Стефан Нови, Сава Јерусалимски, Теодосије Киновијарх, Јован Каливит, Павле Тивејски, Антоније, Јефтимије и Јефрем Сирски. Сви ти светитељи припадају константинопољском Синаксару, али у односу на сачувана писана сведочанства, образују три групе. За светитеље прве групе сачуван је писани опис. То је случај са светим Јефтимијем и светим Теодором Студитом чији опис у Синаксару је у сагласности са оним њихових хагиографа, Кирила Скитопољског и Михајла монаха. Јефрем Сирски описан је, међутим, само у сиријској рецензији његовог живота. Ликовне представе та три светитеља не следе исти пут. Свети Јефтимије је представљан седе косе и браде до појаса од Менолога Василија II надаље, у сагласности са писаним описом, док његова фризура, изостављена у споменутом тексту, доживљава промене. Лик светог Теодора Студита се мало мења, упркос још краћем писаном опису. Светитељ има кратку косу и само један прамен на темену, брада му је подељена на два дела. Промене се јављају само на његовој одећи која од једноставног монашког одела с временом постаје раскошно украшена свештеничка одећа. Свети Јефрем Сирски је у почетку гологлав, кратке, разређене седе косе са брадом која покрива доњи део лица. Од XII века надаље сиријски вео покрива највећи део косе, брада је врло ретка и лице намргођено у сагласности са описом цитираног сиријског текста.

Светитељи друге групе нису описани од стране њихових хагиографа, али њихови писани животи дају извесне елементе који налазе потврду у сликарству. Тако, специфична форма браде светог Саве Јерусалимског, у облику лепезе, објашњава се, можда, чињеницом да је светитељ једном приликом пао, вољом ђавола, у рупу испуњену пламеном, као што нам то приповеда Кирил Скитопољски. Ведра нарав светог Антонија, која је приметна на неким представама, слаже се са казивањем светог Атанасија. Свети Јован Каливит и свети Стефан Нови су сликани млади, што је ретко за ту категорију светитеља, и са атрибутима (јеванђеље, икона), што је такође необично, у сагласности је са њиховим писаним животима. Најзад, свети Павле Тивејски носи плетену одећу; свети Јероним помиње да је светитељ користио палмово лишће за облачење. Иконографски тип светог Саве Јерусалимског је, у главним цртама, неизмењен од Менолога Василија II до Дечана. Слична је еволуција портрета светог Антонија као и светог Јована Каливита и светог Стефана Новог. Док је свети Павле Тивејски у почетку представљен у одећи монаха и од XII века надаље у карактеристичној плетеној одећи која с временом, нарочито од Сопоћана надаље, изгледа да је од канапа.

Последњу групу светитеља представљају свети Теодосије Киновијарх и свети Јоаникије. Њихови писани животи не могу бити директно поређени са сачуваним представама које варирају током векова.

* * *

Извесни светитељи проучавани овде, који су живели између III и IV века, представљани су пре краја X века. У односу на иконографију Менолога Василија II можемо констатовати три тенденције. Прво, физички тип светитеља је сасвим различит: свети Јефтимије и свети Сава Јерусалимски у сликарству из VIII века у Santa Maria Antiqua у Риму. Другу тенденцију представљају портрети светих Антонија, Јефрема Сирског и Павла Тивејског

на једној синајској икони, на жалост непрецизно датованој између VIII и X века. Иконографија светитеља у овом случају је једним делом блиска оној констатованој у Менологу. Најзад, судећи по портрету светог Теодосија Киновијарха, иконографија неких светитеља не стабилизује се ни пре ни после Менолога Василија II. Наша документација, значи, потврђује важност X века за хагиографски портрет. У том тренутку бројни иконографски типови се формирају или стабилизују, укључујући овога пута и светитеље првог и другог иконоклазма. Међутим, чини нам се да јасна подела H. Buchthala на два периода, пре и после X века, можда је претерана пошто само један број представа светитеља у том тренутку добија коначни изглед док су други делом формирани раније (Василије, можда Антоније, итд.) или су пак дефинисани у XII веку (Павле Тивејски, Јефрем Сирски, Макарије).

* * *

Документација коју смо овде приказали поставља такође питање односа између сликаних и писаних извора. Текстови нам пружају непотпуни опис светитеља који се у целини слаже са сачуваним представама. Док иконографи, у првој варијанти, оклевају када се ради о детаљима о којима хагиографи не говоре. Такво стање ствари наводи на помисао да је слика зависна од текста. Али друге чињенице оповргавају тај закључак. На првом месту два слична описа не одговарају сличним иконографским типовима као што то сведоче портрети светог Јефтимија и светог Арсенија. Уз то, постојање писаног описа светог Арсенија није допринело формирању одређеног и сталног иконографског типа тог светитеља. Још је можда значајније да сликари, у другој варијанти, упркос недостатку писаних описа стварају портрете чије се главне црте не мењају с временом, као што показују примери светог Антонија, Саве Јерусалимског, Јована Каливита, Стефана Новог. Чак и портрет Теодора Студита, који је описан врло укратко и чија је иконографија константна, припада на неки начин овој категорији. Захваљујући текстовима ми знамо да су надгробни портрети Саве Јерусалимског и светог Теодора Студита постојали, као што је то касније случај са Симеоном Немањом. У тим примерима стабилност утврђене иконографије могла би рефлектовати карактеристике првобитног портрета на месту култа светитеља, било да је из његовог времена или каснија реплика. Тај портрет би одговарао писаном опису пошто су се оба инспирисала сличним обавештењима. Савремени списи хроничара и сликара сачувани су за један други жанр портрета, царски портрет, на пример Јустинијана I, Алексија I, Манојла I, и изгледа да потврђују да се не ради о директном односу између та два начина изражавања него о њиховој заједничкој зависности од представљеног модела. Што се тиче светитеља, ми знамо, захваљујући тексту Астеријуса о светој Ефимији, да је потреба да се сачува од заборава поучна историја и омогући препознавање светитеља уз помоћ сликарства и хагиографије стара. Један други пример портрета израђеног за живота светитеља, и према његовом лику, налази се у писаном животу Теодора Сикеонског. Снага фигуративне представе импресионирала је већ Астеријуса, који се такмичи са сликаром, али је још јасније изражена у Актима Седмог васељенског сабора (787) у коментарима после читања једног одломка Григорија Ниског у коме је речено да му је представа, а не читање Исакове жртве, изазвала сузе.

* * *

Можемо претпоставити, значи, да у почетку локални култ инспирише сликаре и хагиографе, било за живота светитеља или после његове смрти и у том случају, као што то пише хагиограф светог Харитона, они се служе сигурним оралним сведочанствима која се преносе са колена на колено. Ми не располажемо, засада, доказима који би нам омогућили да са сигурношћу тврдимо да је први или други начин изражавања старији. Ипак, у посебним случајевима свете Ефимије, светог Теодора Сикеонског или пак светог Теодора Студита писани извори нам потврђују да је слика већ постојала. Уз то писани описи Јефтимија и вероватно Јефрема Сирског нису из времена живота тих светитеља и дају утисак, због њихове непотпуности, да само подсећају на нешто већ познато, док хагиографи, савременици светог Саве Јерусалимског и светог Антонија, не дају прави њихов опис.

У првом периоду проширивања култа светитеља на већу територију (VII—IX век), изгледа да сличност са првобитним сликаним или писаним сведочанством није играла важну улогу. То питање се поставља после иконоклазма, нарочито у тренутку када број представљених светитеља, у рукописима и зидном сликарству, постаје значајан. Али тада,

по свему судећи, један део сликаног и писаног наслеђа је већ изгубљен, што намеће различита решења. Пре свега, по Менологу Василија II, скупљају се сачувани подаци. Синаксар такође поштује првобитне изворе и не даје произвољне описе. Следећа етапа изражава, на ликовни начин, једну другу реалност, духовни садржај. Али та специфична византијска естетика, која достиже врхунац у XII веку, гради се на хагиографској традицији, признатој и потврђеној на Седмом васељенском сабору, где је легитимитет култа иконе брањен уз помоћ текстова Старог завета, патристике, али и хагиографских списа, и реконструисаној у сликарству од X века надаље. Религиозни портрети до XIII века су производ нађене равнотеже између онога што је сачувано од аутентичне представе светитеља, упркос малим варијантама, и поучног садржаја који изражава византијску духовност. Затим, чини се да ти портрети, барем када се ради о чувеним светитељима, унеколико су слободније сликани, као што је то случај у Дечанима. Могуће је да добро утврђена традиција омогућава лакше препознавање чак ако су и црте лица шематизоване. Упутства у сликарском приручнику Дионисија из Фурне показују, скоро на карикатурални начин, пут пређен од прве потребе да се сачува успомена да би се светитељ препознао до једноставног разликовања. Али такво стање ствари пружа већу слободу великим сликарима XIV века који дају представама изглед портрета пре свега захваљујући своме таленту, као што је то случај у Старом Нагоричину или у Светом Николи Орфаносу, и у извесној мери у Дечанима.

Fig. 1. Ménologe de Basile II, fol. 338, saint Euthyme (d'après Il Menologio)

Fig. 2. Paphos, l'ermitage de Saint-Néophyte, naos, paroi Ouest, saint Euthyme (d'après Mango-Hawkins)

Fig. 3. Dečani, narthex, paroi Sud, saint Euthyme (photo Valentino Pace)

Fig. 4. Dečani, pilier de la nef Sud, face Est, saint Théodore Studite (photo Valentino Pace)

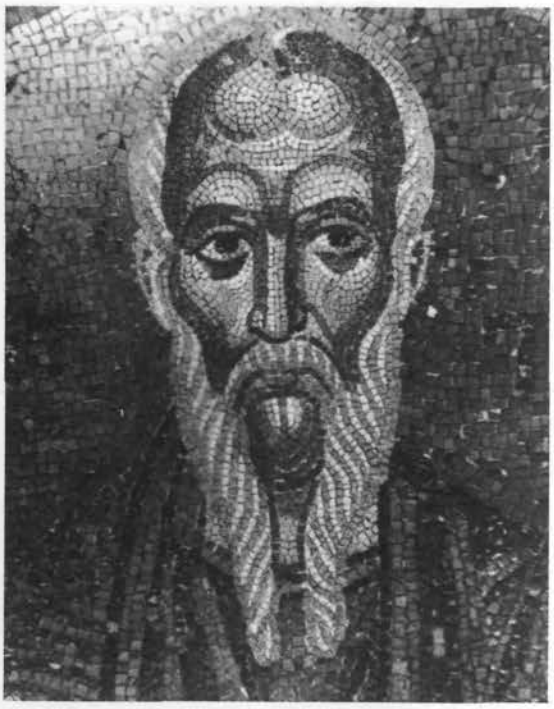


Fig. 6. La Néa Moni, narthex, intrados du passage vers la travée Sud, saint Théodore Studite (d'après A. Grabar — M. Chatzidakis, Grèce, éd. Unesco, Paris, 1959)

Fig. 5. Hosios Loukas, bas-côté Nord-Ouest, intrados du passage vers le bras Ouest, saint Théodore Studite

Fig. 7.. Hosios, Loukas, bas-côté Nord-Ouest, intrados du passage vers la nef, saint Ephrem le Syrien

Fig. 8. Staro Nagoričino, narthex, paroi Ouest, saint Ephrem le Syrien

Fig. 9. Gračanica, chapelle Sud-Est, paroi Sud, saint Sabas de Jérusalem

Fig. 10. Dečani, narthex, paroi Sud, saint Antoine

Fig. 11. Dečani, naos, paroi Nord, intrados de la seconde ouverture, saint Jean Kalybitès (photo Valentino Pace)

Fig. 12. Dečani, narthex, paroi Sud, saint Stéphane le Jeune (photo Valentino Pace)

Fig. 13. Dečani, naos, paroi Sud, saint Paul de Thèbes (photo Valentino Pace)

Fig. 14. Ménologe de Basile II, fol. 158, saint Joannikios (d'après Il Menologio)

Fig. 15. Icône du Sinaï, saints Paul de Thèbes, Antoine, Basile et Ephrem le Syrien (d'après Weitzmann)

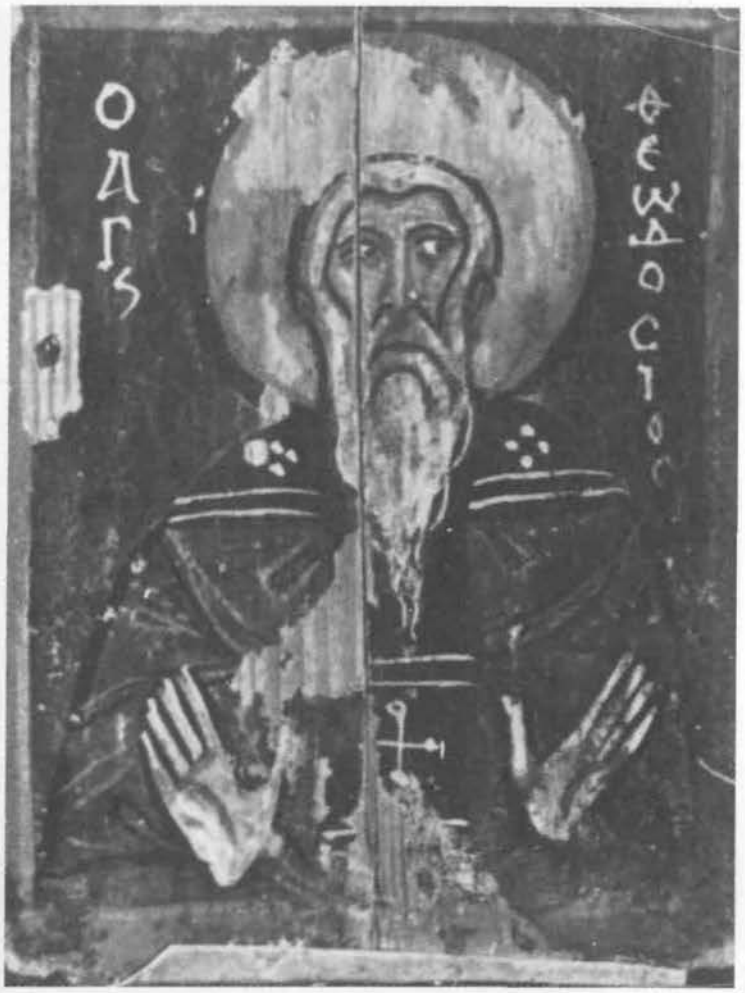


Fig. 16. Icône du Sinaï (8e—9e s.), saint Théodose 'o Koinoviarchès' (d'après Weitzmann)

Fig. 17. Icône du Sinaï (8e—10e s.), saint Théodose 'o Koinoviarchès' (d'après Weitzmann)

Fig. 18. Icône du Sinaï, saint Basile (d'après Weitzmann)

Fig. 19. Kastoria, les Saints-Anargyres, nef Sud, paroi Nord, saint Euthyme et saint Arsène (d'après S. Pelekanides—M. Chatzedakes, Kastoria, Athènes, 1984)

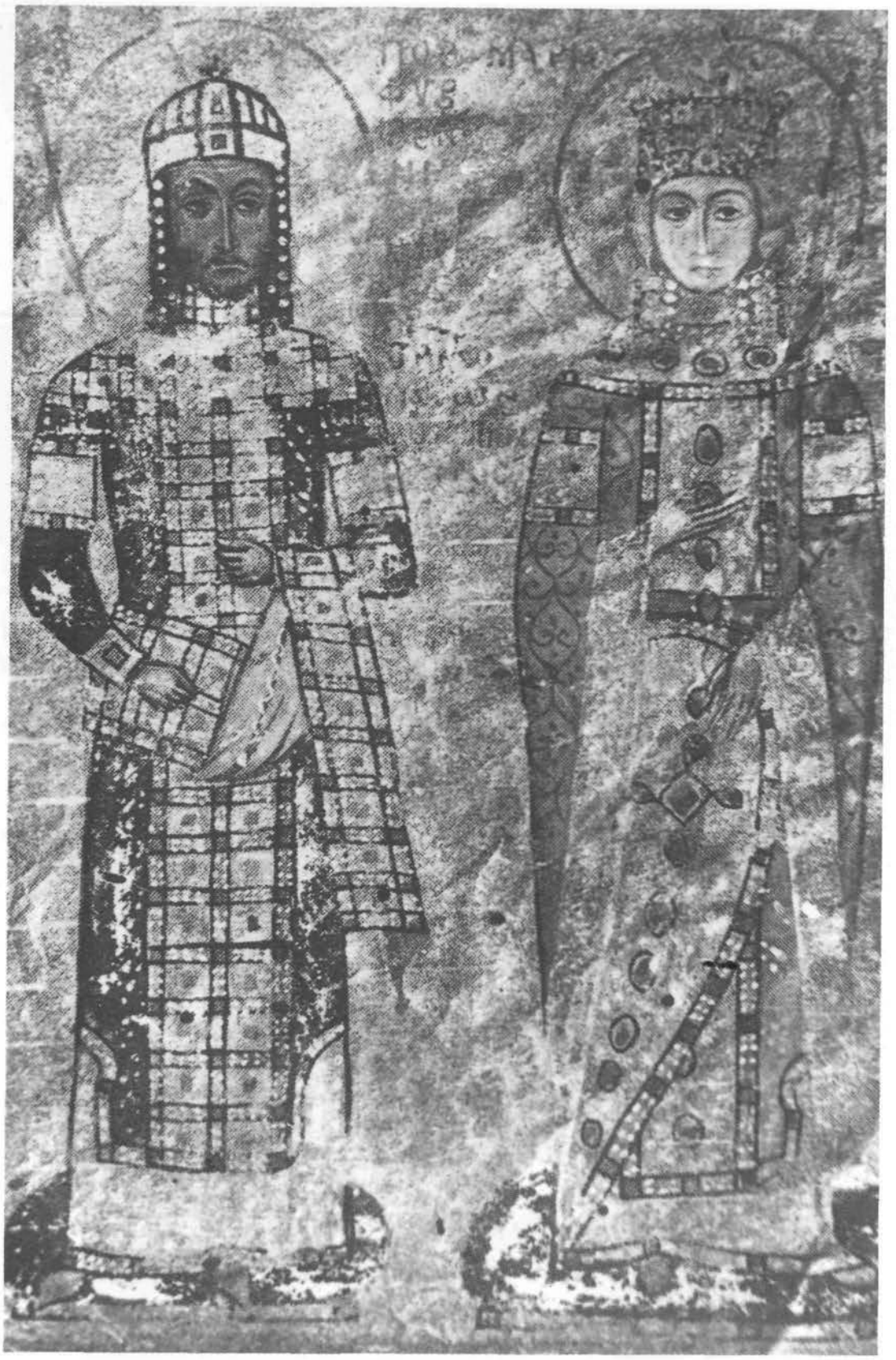


Fig. 20. Codex 1176 du Vatican, fol. II r. (d'après Spatharakis)

Fig. 21. Nerezi, Saint-Pantéléimôn, mur Nord, saint Théophane

Fig. 22. Thessalonique, Saint-Nicolas-Orphanos, narthex, mur Ouest, saint Sabas de Jérusalem

Fig. 23. Dečani, naos, paroi Sud, saint Théodose 'o Koinoviarchès' (photo Valentino Pace)

LES MINIATURES BYZANTINES ET SERBES VERS LE MILIEU DU XIVe SIECLE

JOVANKA MAKSIMOVIĆ

Le sujet de la miniature byzantine du milieu du XIVe siècle semble assez simple et reposant sur un aperçu des manuscrits plus ou moins connus. Cependant, si nous envisageons ce problème dans son ensemble il est bien plus complexe. Etant donné que son traitement, de même que toute cette réunion scientifique, sont occasionnés par le six-sent-cinquantième anniversaire du monastère de Dečani, et que toutes les études élaborées à cette occasion doivent être conçues en fonction de cet anniversaire, mon rapport s'étendra donc sur certaines questions de la peinture des miniatures grecques et serbes des trois décades du milieu du XIVe siècle, plus exactement de 1330 à 1360, l'époque de la construction et de la décoration de l'église de Dečani par des sculptures et des fresques. Le manque de temps dont je dispose pour traiter le thème, m'a forcé à me concentrer seulement sur quelques questions, à savoir le changement du style de l'image conformément au texte qu'elle accompagne, le rapport entre la peinture serbe et grecque de miniatures et finalement, le rapport entre ces miniatures et les fresques de Dečani.

Nous savons tous que le XIVe siècle était une époque où se confrontaient de nombreux courants artistiques et idéologiques, si bien qu'il ne peut pas être considéré comme un siècle dont l'art est homogène. C'était un siècle marqué par la longue durée du style des Paléologues. Après les vingt premières années du siècle, nettement marquées par le classicisme, et dont les monuments atteignent les plus hautes qualités, survient une période aux tendances nouvelles, qui engendre le caractère polyphonique de l'art byzantin largement répandu. Les trois décades du milieu du siècle se distinguent surtout par ces idées nouvelles, ces nouveaux sujets et par une certaine décadence de la qualité compensée par des innovations qui, de plus en plus, s'orientent vers des solutions linéaires. L'une des branches de cette expérimentation picturale, annoncée à cette époque se développera, pendant la dernier tiers du siècle, en cette peinture spiritualisée et décorative du style des Paléologues qui florissait à Mistra et en Serbie vers la fin du XIVe siècle et pendant le XVe, et qui en Serbie fut nommée «l'école de la Morava», pendant qu'une autre branche se transformera en académisme solennel de la peinture byzantine tardive, surtout en ce qui concerne les icônes.

Cette répartition sommaire de l'art du XIVe siècle ne montre pas les nombreuses nuances de cette évolution. Ceci est valable surtout pour le second tiers du siècle, qui, en ce moment, fait l'objet de toutes nos recherches. C'est une période où un style assez vague se trouve chronologiquement encastré dans deux styles plus nettement définis, — celui des premières vingt années du siècle et celui de son dernier tiers.

Il est particulièrement difficile de relever et de définir les traits spécifiques des miniatures du deuxième tiers du siècle. La peinture et enluminure byzantines du XIVe siècle n'ont pas été suffisamment étudiées quoi qu'on en ait entamé bien des questions. L'histoire de l'art s'est penchée avec beaucoup plus de soin sur les miniatures byzantines des époques antérieures — sur-

tout sur celles des IXe, Xe, XIe et XIIe siècles — en négligeant les périodes postérieures.[1] V. N. Lasarev en 1947 a tracé ses courants principaux, a défini les périodes du XIVe siècle et attiré l'attention sur les manuscrits les plus importants. Les miniatures du XIVe siècle ne deviennent que plus tard l'objet d'études plus détaillées, après celles du XIIIe siècle qui avaient attiré l'attention de O. Demus au Congrès de Munich en 1958, dans le cadre de la question de la genèse du style des Paléologues.[2] H. Belting et H. Buchthal l'ont aussi étudiée et ont atteint des résultats remarquables. Ils s'intéressaient surtout à la place que les manuscrits, et partant aussi les miniatures, occupaient dans la société byzantine du XIVe siècle et à la création et au fonctionnement de l'écritoire de Constantinople et aux manuscrits qui en sont sortis au début du XIVe siècle. La période qui nous intéresse n'a pas été étudiée séparemment de l'époque des Paléologues. H. Belting qui a le plus approfondi l'étude des manuscrits enluminés byzantins du XIVe siècle s'est surtout intéressé aux raisons sociales ayant provoqué le changement ou plutôt l'agrandissement du cercle des personnes qui commandaient des manuscrits, aussi au changement du répertoire des sujets conformément à l'intérêt changeant du milieu et de l'époque. Les résultats de ses recherches ont montré, entre autres, qu'il ne peut être question d'écritoires bien organisés partout, ayant en même temps des copistes, des enlumineurs et de miniaturistes. Ce n'était possible que dans l'écritoire à Constantinople. Aux autres endroits, l'aspect des manuscrits dépendait plutôt des efforts conjuqués de facteurs divers. H. Buchthal a beaucoup étudié l'influence de l'art byzantin et aussi de la miniature sur les régions voisines et les pays limitrophes, tels que Jérusalem, Venise / Historia Troiana, Musterbuch von Wolfenbüttel / et a montré comment se créait la symbiose de l'art byzantin avec d'autres et, ce qui nous intéresse surtout, comment les manuscrits byzantins ont servi de modèles pour l'éxécution des peintures murales.[3]

L'on estime généralement que cette période marque un déclin progressif du nombre et même de la qualité des manuscrits enluminés en faveur du nombre des icônes. L'on peut dire que l'époque comme d'ailleurs tout le XIVe siècle — se caractérise par la rétrospection, par le retour aux grandes oeuvres du passé, et par une tendance à la peinture de portraits.[4] La copie des anciens manuscrits est visible dans les manuscrits de Théocrite du milieu du XIVe siècle (Par. gr. 2832), Dioscoride (Vat. Chigi F, XII, 159) et Grégoire de Naziance (Par. gr. 543) dont le dernier imite le style des Comnènes.[5] Il est certain que les manuscrits bulgares du temps d'Ivan Alexandre suivent la même tendance, surtout l'évangéliaire de 1356 (Brit. Add. 39627) qui est une copie du manuscrit byzantin du XIe siècle (Par. gr. 74), le psautier de Tomić (Moscou, Ist. muz. 2752), les chroniques illustrées, la chronique de Manassès de 1344/45, au Vatican (Cod. slav. 2), suivant la tradition de la Chronique grecque de Jean Skylizes (Madrid, Bibl. Nat.

[1] H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VIe au XVIe siècles*, Paris 1929; J. Ebersolt, *La miniature byzantine*, Paris 1926; A. Frantz, *Byzantine illuminated Ornament*, The Art Bulletin XVI, 1934; K. Weitzmann, *Die Byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts*, Berlin 1935; H. Buchthal, *The Miniatures of the Paris Psalter*, London 1938; K Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex, A Study of the Origin and Method of Text Illustration*, Princeton 1947.

[2] O. Demus, *Die Entstehung des Paläologenstils in des Malerei*, Berichte zum XI Inter. Byzantin. Kongress, München 1958.

[3] H. Belting, *Die illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft*, Heidelberg 1970; H Buchtal, *Historia Troiana, Studies in the History of mediaeval secular Illustration*, London 1971; id. *Toward a History of Paleologan Ilumination, The Place of Book Illumination in Byzantine Art*, Princeton 1975; H. Buchtal — H. Belting, *A Patronage in Thirteenth-Century Constantinople. An Atelier of late byzantine Book Ilumination and Calligraphy*, Washington 1978; H. Buchtal, *The Musterbuch of Wolfenbüttel and its Position in the Art of the Thirteenth Century*, Wien 1979.

[4] V. N. Lazarev, *Istorija vizantijskoj živopisi*, Moskva 1947, I, 222; A. Grabar, *The Artistic Climate in Byzantium during the Palaeologan Period*, Art et Société à Byzance sous les Paléologues, Venice 1971, 3—16; I. Ševčenko, *Society and Intellectual Life in the Fourteenth Century*, XIVe Congrès intern. des études byzantines, Bucurest, Rapports I, 1971; J. Meyendorf, *Society and Culture in the Fourteenth Century, Religions Problems*, XIVe Congrès intern. des études byzantines, Bucarest, Rapports, 1971; M. Chadzidakis, *Classicisme et tendences populaires au XIVe siècle*, XIVe Congrès intern. des études byzantines, Rapports, Bucurest 1971.

[5] *Byzantine Art — European Art*, Athens 1964, 345, 347.

Cod. Vitr. 26—2) dont la datation est très discutéel et aussi l'Alexandride de Venise.[6] Les autres textes, psautiers, chroniques et ménologes, pour lesquels l'on s'intéresse alors davantage, en particulier pour les contes didactiques illustrés de miniatures plus nombreuses qui forment même des cycles entiers et s'enrichissent de détails nouveaux. Le psautier de Hamilton, aujourd'hui à Berlin, datant du second quart du XIVe siècle, comporte aussi de nombreuses séries et cycles d'illustrations dans lesquelles l'on remarque, de même que, un peu plus tard, dans le psautier de Tomić et la fresque de Lesnovo, le kolo (ronde) caractéristique.[7]

La peinture de portraits caractérise tout le XIVe et aussi le XVe siècle, mais cette tendance s'était déjà manifestée plus tôt. De cette époque relevons: le portrait de Nikita Choniates fait sur le modèle des portraits stéréotypes des évangélistes dans les manuscrits byzantins et celui de l'empereur Alexix V Ducas Mourzouphlos du manuscrit viennois (*Hist. gr. 53, fol. 291 v.*). Dans ce manuscrit les ornements végétaux et animaux ont été exécutés par le copiste du texte, et non pas par le peintre des deux miniatures représentatives qui occupent des pages entières. Mentionnons aussi les beaux portraits de Hippocrate et d'Apocaucos de 1341—1345 (Par. gr. 2144) de même que les portraits de style byzantin se trouvant dans les manuscrits slaves, ceux du tétraévangile et de la chronique de Manassès, comportant le portrait d'Ivan Alexandre et de membres de sa famille, qui sont bulgares et celui du tétraévangile avec le portrait du métropolite de Serrès Jacob, qui est serbe. Ces portraits tout en ce tenant aux règles formulées plus tôt pour les portraits votifs et mémoriaux, montrent une certaine tendance vers les physionomies individuelles et un réalisme plus grand. Belting pense même que le jeune homme peint aux côtés d'Apocaucos est son fils, pendant que Spatarakis estime que ce personnage est une personification de la Sagesse divine, ou la personification de la médécine.[8]

Les évangelistes peints à cette époque ont des postures plus libres avec, dans le fond, des coulisses d'architecture compliquée, et de grands vélums tendus entre les tours et les toits. Parmi les premiers manuscrits de cette époque se trouve le tétraévangile de 1326 (Brit. Add. 11838) orné des portraits des évangélistes avec leurs symboles dans l'angle droit supérieur. On les doit au moine Constantin, scribe du monastère de saint Démetrios le Martyr, probablement de Thessalonique. L'importance de ce manuscrit réside dans la nomenclature exacte de l'année, de l'endroit et de l'auteur qui présidaient à son exécution, à une époque dont l'évolution chronologique n'a pas été suffisamment définie.[9] Mentionnons encore d'autres beaux manuscrits enluminés: l'évangéliaire (Cod. Grottaferrattensis Aa II), le second Vallicelanus F, 17 de 1330, le Vind. théol. gr. 300, Athen. 75, les fragments d'évangiles du Musée byzantin d'Athènes N. 63, le tétraévangile de Patmos de 1335. Le Nouveau Testament avec le Psautier de Moscou (Sinod. bibl. Cod. gr. 407) est le monument le plus éminent de l'enluminure byzantine du XIVe siècle. Il fut exécuté par plusieurs artistes à tendances diverses, dont l'un insistait sur le geste, la facture large et l'autre sur le traitement austère des visages à l'aide de lignes fines. Ce manuscrit date de années 40 à 50 du XIVe siècle.[10]

[6] V. N. Lazarev, *Istorija vizantijskoj živopisi*, 223; A. Xyngopoulos, *Les miniatures du Roman d'Alexandre le Grand dans le manuscrit de l'Institut hellénique de Venise*, Athènes—Venise 1966; A. Džurova, *1000 godini blgarska rkopisna kniga, Ornament i miniatura*, Sofija 1981; A. Grabar — M. Manousacas, *L'Illustration du manuscrit de Skylitzès de la Bibliothèque Nationale de Madrid*, Venise 1979; J. Ševčenko, *The Madrid Manuscript of the Chronicle of Skylitzes in the Light of its new Dating*; *Byzanz und der Westen*, Wien 1984, Osterreichischen Akademie der Wissenschaften, 117—130.

[7] *Byzantine Art — European Art*, 301—302, 325; S. Dufrenne, *L'Illustration des psautiers grecs du Moyen Age* I, Paris 1966; G. Galavaris, *The Illustrations of the Homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton 1969; S. der Nersessian, *L' Ilustration des psautiers grecs du Moyen Age*, Londres 1970; S. Dufrenne, *Rayonnement des Psautiers byzantins chez les Slaves du Sud*, Actes du XXIIe Congrès intern. d' histoire de l'art, Budapest 1969, T. I, Budapest 1972; P. Mijović, *Menolog*, Beograd 1973.

[8] *Byzantine Art — European Art*, 345, 347; I. Spatharakis, *The Portrait in byzantine illuminated Manuscripts*, Leiden 1976, 148—151.

[9] *Byzantine Art — European Art*, 325.

[10] Idem; Lazarev, *op. cit.*, 224.

L'un des manuscrits les plus intéresants et les plus complexes a été fait à Thessalonique sur l'ordre de son despote, Démétrius Paléologue (1322—1340, Bodl. gr. Th.f.1) avec une dédicace en vers iambiques. Les douze grande fêtes, le ménologe et la vie de Saint Démétrios ont été peints par deux miniaturistes dans un style très caracteristique. Nous y reveindrons plus tard. Pour le moment signalons seulement l'apparition intéressante et caractéristique d'une série de petites icônes au sein du manuscrit, comme une espèce de répertoire des saints servant aux prières personnelles. Dans le manuscrit en question nous trouvons de petites icônes sans texte.[11] Cette coutume s'est repandue jusqu'à la fin du XIVe siècle dans toute la péninsule balkanique (Recueil de Hval).

On sait bien que cette époque en Serbie, l'époque du règne du roi Stefan Dečanski et de son fils Dušan, qui d'abord fut roi puis empereur, fut une période de forte influence byzantine dans la sphère culturelle. La conquête de nouveaux territoires macédoniens et grecs, en premier lieu de Serrès, qui s'étendaient jusquà Thessalonique, a entrainé l'affirmation des longues traditions byzantines cultivées pendant des siècles sous une forte influence de Constantinople et Thessalonique. Dans le domaine de la peinture des miniatures, dans les manuscrits serbes, le classicisme strictement cultivé de la première phase, dépérit sous l'influence de nouveaux courants idéologiques issus des discussions ecclésiastiques. Chilandar joua un rôle prépondérant par suite de la congrégation hesychaste de ses moines. Le scribe Roman le Boiteux qui a éxécuté les manuscrits de l'évangile de 1357 (Hil. 9), le psautier (Hil. 179), le minée pour le mois de mars (Hil. 160), et le typicon de 1331 (Berlin, Vuk 49) dans son enluminure était enclin plutôt aux ornements géométriques, aux en-têtes de type architectural, c'est à dire aux ornements abstraits, qu' aux illustrations historiques ou aux portraits représentatifs. Dans l'évangéliaire de Roman ont été introduits plus tard, en 1360, les portraits des évangélistes peints dans l'esprit de la plus belle tradition byzantine. Ce courant de géométrisation, qui commence dès la fin du XIIIe siècle dans l'évangéliaire de Bogdan (Archives de JAZU, III c 20) se développe encore comme on le voit dans les ornements géométriques du psautier de Branko Mladenović de 1346, avec des frontispices architectoniques descendant en gradins, qui n'ont pas seulement un rôle décoratif, mais un rôle symbolique très marqué (Sagesse divine). Dans l'écritoire de Dečani a été exécuté en 1337, sur l'initiative de son higoumène Arsène, un livre avec des frontispices architectoniques comportant des cercles inscrits, et un entrelacs géométrique dans les initiales.[12] Les entrelacs géométriques et floraux ne sont cependant pas un cas isolé caractérisant l'enluminure serbe de ces années, ils ne sont pas non plus les produits pour une clientèle plus pauvre, quoique il y en a des cas, mais c'est là que débute leur évolution agressive qui bientôt submergera tous les autres éléments. Le sarcophage en bois de Stefan Dečanski, éxécuté à la même époque est orné d'entrelacs du même type. L'on peut dire à juste titre que l'histoire de «L'école de la Morava» débute, du moins en ce qui concerne la sculpture, l'enluminure et la conception de leurs ornements, vers les années trente du XIVe siècle, et même avant, pour arriver, par une accumulation d'éléments, à son plein essor dans le dernier tiers du siècle. L'enluminure byzantine n'a jamais, ni alors, ni plus tard, atteint une ornementation géométrique aussi prononcée, celle-ci y constituait seulement un élément secondaire et non pas l'ornement principal.

Paralèlement à ce courant de l'enluminure basée sur les ornements géométriques, qui était au début de son évolution, deux autres courants se manifestaient. L'un d'eux, de courte durée, était dans le meilleures traditions du classicisme byzantin et c'est à lui au'appartiennets les plus

[11] O. Pächt, *Byzantine Illumination*, Bodleian Picture Book 8, Oxford 1952, 8—9, fig. 16, 24a, b; *Byzantine Art — European Art*, 343; P. Mijović, *Menolog*, 245—255; H. Belting, *Die illuminierte Buch*, 14, 42, 44, fig. 28, 29.

[12] J. Maksimović, *Srpske srednjovekovne minijature*, Beograd 1983, 53—59, n. 12, 18, 19, 25, fig. 48—54, 61—71, 26, 27 (en couleur).

belles miniatures figuratives et les plus belles enluminures décoratives des manuscrits serbes du milieu du XIVe siècle, avec beaucoup de dorures et un coloris intense. Ce sont: le tétraévangile du métropolite de Serrès Jakov (Brit. mus. Add. 39636), avec un portrait du patriarche lui-même, et de beaux en-têtes brillants, le tétraévangile du patriarche Sava (Hil. 13), qui aussi comporte des en-têtes somptueux en plus des portraits des évangélistes et auprès d'eux des figures personnifiant la Sagesse divine, l'évangéliaire du grand-duc Nikola Stanjević (Hil. 14) avec un plus grand nombre d'en-têtes et des ornements floraux qui diffèrent un peu des précédents, et de magnifiques initiales dorées avec des oiseaux aux longs cous et avec des mains humaines qui soutiennent les initiales, puis les riches Actes des Apôtres de Berlin (Vuk 47) et aussi les portraits des évangélistes dans l'évangéliaire de Roman qui nous avons déjà mentionnés (Hil. 9), qui assurément sont par la beauté de leur forme et la spiritualité de leur expression les plus beaux évangélistes dans l'art de la miniature de cet époque.[13] En dépit de la possibilité que tous ces manuscrits enluminés aient pris naissance à Chilandar vers le milieu du XIVe siècle, on ne peut s'y fier sans réserve. En effet, il semble étrange qu'au moment de l'idéologie hésychaste triomphante dans l'Eglise orthodoxe orientale, l'un de ses grands centres, tel que Chilandar, puisse orner les livres ecclésiastiques de la manière classique de l'époque précédente, à la plasticité des formes, aux coloris brillants, aux nombreuses dorures avec des coulisses d'architecture soignées et des détails classiques dans cette architecture. Tous ces éléments de la peinture orientés vers la beauté des formes, n'ont pas leur pendant adéquat dans la peinture et les miniatures byzantines de la même époque. Les plus belles miniatures grecques de ce temps, telles que les portraits d'Hippocrite et d'Apocaucos, et, un peu plus tard, vers 1371—1375, le double portrait de Jean Cantacuzène et la Transfiguration du manuscrit grec de Paris (Paris, Bibl. Nat. ms. gr. 1242), ont des qualités différentes, même une tendance à l'expression spirituelle accusée, dans l'esprit des discussions théologiques de l'époque, au détriment du canon classique. En tout cas, en Grèce, l'époque du vrai classicisme était révolue.[14]

Le troisième courant de l'enluminure serbe entre 1330 et 1360 se manifestait dans les régions occidentales de la Serbie, à Hum et en Bosnie. Il s'est formé sous l'influence de l'art traditionnel serbe et de l'art expansif italien du XIVe siècle, plus particulièrement de l'Italie méridionale où s'était crée une symbiose entre les éléments grecs et les éléments romans tardifs. Un climat culturel semblable existait aussi dans nos régions du Littoral adriatique, à Kotor, Dubrovnik, et dans les régions sous leur influence. Un groupe de peintres grecs «pictores graeci» mentionné dans les vieux documents, travaillait à Kotor. Parmi eux se trouvait aussi «Manojlo Grk» (Manuel le Grec) qui, avant sa mort en 1335, nous a légué trois manuscrits cyrilliques enluminés et signés: l'évangéliaire de Manuel (Belgrade, SANU 343), l'évangéliaire de Divoš (Cetinje, le Monastère, 323, V), et le Triode de la Bibliothèque publique de Léningrade (Giljf. 25). Les formes archaiques des initiales et des en-têtes sont dessinées dans le style plutôt roman. La forte stylisation des formes les réduisent à un dessin plat, le manque de tout volume et de toute conception réaliste caractérisent en général le style roman, mais ces miniatures s'en distinguent par un traitement spécifique. La conception grecque des symboles et des formes et les qualités mentionnées ratachent l'enluminure de Manojlo Grk, Manuel le Grec, malgré son inégalité, à certains manuscrits grecs de l'Italie méridionale des périodes précédentes, de la fin du XIIe siècle, exécutés en Calabre, à Capou ou en Apulie.[15] Des motifs semblables se retrouvent en grand nombre dans la sculpture monumental des façades de la fin du XIIe et des XIIIe et XIVe siècles à Kotor, Dubrovnik, Studenica, Banjska et Dečani. Ce dernier monument, comme nous le

[13] Eadem, 40—45, n. 21, 22, 23, 24, p. 102—108, fig. 80—103, 14—25 (en couleur).

[14] H. Belting, *Die illuminierte Buch*, 19, 59, 84—88, fig. 31, 32, 11, 51; *Byzance et la France médiévale*, Paris 1958, 32, n. 50, Pl. XX.

[15] J. Maksimović, *Srpske srednjovekovne minijature*, 47—49, 75—76, n. 28, 58; p. 109—110, 131—132, fig. 113—117, 66—74 (en couleur).

Ibid, 60—65, 110—117, n. 29—34, fig. 118—137, 35—40 (en couleur).

savons, a été élevé par maître Fra Vita de Kotor, ville royale à l'époque et où séjournait en même temps le peintre Manuel le Grec.

Les noms des auteurs, copistes et peut être enlumineurs de cette époque conservés dans les vieux textes et les cholophons sont: Roman (trois manuscrits se trouvant à Chilandar et un à Berlin), Bogoslav (psautier de Branko Mladenović), Teoktist (évangéliaire de Nikola Stanjević), Kalist «Rasoder» le défroqué (tétraévangile du métropolite Jacov de Serrès), Dabiživ (évangéliaire III b 4 des Archives de la JAZU), Manojlo Grk (trois manuscrits cyrilliques enluminés en style roman). Ils appartiennent tous à des milieux et des éruditions différentes. Les manuscrits écrits par ces personnages montrent la diversité des tendances à cette époque entre 1330 et 1360, et certainement aussi le peu d'inclination de suivre un style donné. Ceci s'explique par le fait que c'est l'époque du plus grand essor de l'Etat médiéval serbe qui embrassait dans ses frontières des régions dont les traditions culturelles différaient les unes des autres et qui se trouvaient sous diverses influences. C'est une époque où, à Byzance même, s'est produit une certaine récession dans la production de manuscrits, si bien qu'après l'époque précédente à forte expansion, son influence diminue.

La rapport entre la peinture monumentale et la peinture de miniatures mérite d'être traité séparément. Nous savons que dès l'époque de la peinture paléobyzantine ces rapports mutuels existaient. La mosaïque de Santa Maria Maggiore à Rome, datant du Ve siècle, est un exemle de l'exécution d'une mosaïque faite sur le modèle des miniatures du type de l'Iliade de la bibliothèque Ambrosiane, pendant que le Codex de Rabula, avec des miniatures du VIe siècle est un exemple de l'influence en sens contraire, car ces miniatures reproduisent probablement les décorations absidiales monumentales des églises palestiniennes. Ce rapport est encore plus visible à une époque postérieure, par exemple dans les miniatures de la Genèse de Cotton du VIe siècle, et les mosaiques de St. Marc à Venise du XIIIe siècle ou le Manuel de peinture de Wolfenbüttel (Musterbuch von Wolfenbüttel) qui est un recueil de dessins servant à la peiture monumentale au XIIIe et au début du XIVe siècle. Les ressemblances dans les traits stylistiques du style tardif des Paléologues dans les miniatures et la peinture murale, ont suggéré l'éventualité que les miniatures avaient pu servir de modèles aux fresques, ou que les mêmes artistes avaient pratiqué les deux espèces de peinture, comme c'est la cas de Manuel Tzykandylès, peintre des fresques et du livre de Job (Par. gr. 135) en 1362, ou Théophane le Grec, peintre des fresques et des miniatures en Russie dans la deuxième moitié du XIVe siècle.[16]

Ces deux espèces de peinture, la peinture monumentale et la peinture de miniatures, ont connu dans l'art serbe des périodes de rapprochement et d'éloignement. Au XIIe siècle le style des Comnènes est visible sur les fresques et sur quelques miniatures (Evangile de Vukan), pendant que sur d'autres la miniatures est tout à fait autonome (Evangile de Miroslav). Au XIIIe siècle l'enluminure des manuscrits repose sur les entrelacs et les motifs zoomorphes et n'a presqu'aucun contact avec la peinture monumentale sauf dans quelques détails. Le XIVe siècle marque un nouveau rapprochement entre ces deux peintures dans le cadre du style des Paléologues (Psautier de Mur.cih).

De nombreuses fresques de Dečani n'ont pas été étudiées à fond. Le grand nombre de scènes et de figures isolées exigeait de déchiffrer leur contenu, de les ranger dans des cycles, pour entrer plus tard dans l'étude approfondie de leur sens et de leur signification, analyser leur style et leur facture, reconnaitre leurs origines et influences.[17] Le présent Symposium contri-

[16] *Byzance et la France médiviévale, Manuscrits à peintures du IIe au XVIe siècle*, Bibliothèque Nationale, Paris 1958, 50, n. 87, Pl. XXVI; T. Velmans, *Le Parisinus grec* 135, Cahiers Archéologiques 17, 1967.

[17] V. R. Petković — Đ. Bošković, *Manastir Dečani* I—II, Beograd 1941; S. Radojčić, *Staro srpsko slikarstvo*, Beograd 1966, 131—140; V. Đurić, *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd 1974, 56—58, 207—208.

buera sans doute beaucoup à eclaircir certains phénomènes et certaines images qui ne nous sont par encore suffisamment compréhensibles. Me bornant au domaine de l'enluminure j'essaie de reconstruire le rapport éventuel entre les miniatures et les fresques de Dečani. A cet effet une aide précieuse nous est fournie par le manuscrit d'Oxford (Bodl. libr. gr. Th. f. 1) écrit entre 1322 et 1340, pour le despote Démétrios I^e Paléologue, qui contient des miniautres des douze grandes fêtes représentées sous forme d'icones sans texte, la Vie de St. Démétrios et le ménologe de tous les mois de l'année, si nous le comparons aux fresques de Dečani traitant les mêmes sujets. Du point de vue de l'iconographie et de la composition, cette ressemblances se manifeste dans le cadre de certaines règles devenues déjà générales de la peinture byzantine et de son expression lapidaire: les saints en prière, les boureaux brandissant les épées, les détails du martyre, les têtes coupées, l'insistance sur les détails horribles, le paysage rocheux de l'arrière-plan. Ceci est surtout valable pour le ménologe. Le cycle de St. Démétrios est peint avec plus d'ampleur, moins schématisé dans sa composition. L'on y voit des dialogues entre les personnages, des figures se tenant devant des coulisses d'architecture compliquées aux facades ornées de peinture, des gestes violents. Par une comparaison minutieuse des miniatures et des fresques, l'on peut constater l'identité de la position des saints devant des rochers aux formes étranges, les mêmes proportions, les mêmes gestes, les mêmes attitudes, la mêmes retombée des draperies, les mêmes grands nymbes et le même éclairage contrastant du fond compliqué d'arhitecture et de ses facades ornées d'arabesques. Finalement mentionnonons les rochers. Les paysages rocheux et déserts de Dečani sont réellement étranges, avec leurs pics qui se dressent vers le ciel bleu comme des flammes. Dans le manuscrit de Thessaloniqie la peinture des rochers est traitée de façon très semblable. Si nous nous demandons de quoi pouvaient avoir l'air les modèles qui ont servi aux fresques de Dečani traitant les sujets de St. Démétrios et du Ménologe, ce manuscrit peut nous être un précieus point de repère sur le chemin de nos recherches.

ВИЗАНТИЈСКО И СРПСКО МИНИЈАТУРНО СЛИКАРСТВО ПОЛОВИНОМ XIV ВЕКА

ЈОВАНКА МАКСИМОВИЋ

Познато је да је XIV век време разних идејних и уметничких струјања, те да столеће у целини није ни уметнички хомогено, а поготово то није дуготрајни стил Палеолога. После прве две деценије јасно дефинисаног класицизма, са споменицима највиших уметничких квалитета, настаје период са новим тенденцијама, у коме се ствара полифони карактер широко распрострањене византијске уметности. Нарочито су средишне деценије XIV века доба нових идејних струјања, нових тема и углавном опадања уметничког квалитета на рачун нових ликовних тражења, све више заснованих на линеарним решењима. Тако се један доста неодређени стил налази хронолошки постављен између два јасније дефинисана — из прве две деценије и последње трећине века.

То је период у коме постепено опада број илустрованих рукописа на рачун све бројнијих икона, и у коме квалитет није на високом нивоу претходне епохе. Може се рећи да су карактеристичне — као и за цео XIV век — ретроспекције, враћање старијим великим делима и узорима, а све је израженија и склоност ка портрету. Копирање старијих рукописа и њихових минијатура дошло је до изражаја у рукописима Теокрита из средине XIV века (Par. gr. 2832), Диоскорида (Vat. Chigi F, XII, 159), Григорија Назијанског (Par. gr. 543). Овој тенденцији сигурно припадају и бугарски рукописи из времена Ивана Александра, нарочито јеванђеље из 1356. год. (Brit. Add. 39627), копија византијског рукописа из XI века (Pag. gr. 74), затим илустроване хронике, као Манасијева хроника у Ватикану из 1344/45. г. (Cod. slav. 2) и грчка Хроника Јована Скилице (Мадрид, Nac. bibl. Cod. Vitr. 26—2), можда из почетка XIV века, и Александрида у Венецији. Друга врста текстова, псалтири и менолози, као и хронике, за које постоје обновљена интересовања, нарочито због њихових

поучних прича, добијају већи број минијатура, оне се ређају у сликане циклусе, илуструју се и нови детаљи. У ово време истичу се и портрети Никите Хонијата, по угледу на стереотипне портрете јеванђелиста у византијским рукописима и цара Алексија V Дуке Мурзуфла у бечком рукопису (Hist. gr. 53, fol. 0), затим портрети Хипократа и Апокавка из 1341—1345. г. (Par. gr. 2144), као и портрети у словенским рукописима, бугарским (Четворојеванђеље и Манасијева хроника са портретима Ивана Александра и чланова његове породице) и српским (Четворојеванђеље са портретом серског митрополита Јакова, Brit. Add. 39636). Јеванђелисти су сликани у слободнијим позама, са компликованим архитектурама у позадини.

У српским рукописима класицизам прве фазе стила Палеолога полако се растаче под утицајем нових идејних струјања. Хиландар је имао једну од одређујућих улога. Писар Роман Хроми, радећи тамо на рукописима — Изборном јеванђељу из 1337. г. (Хил. 9), псалтиру (Хил. 79), минеју за март (Хил. 160), типику из 1331. г. (Берлин, Вук 49) — у илуминацији био је више склон строгим геометријским орнаментима и заставицама архитектонског типа. У дечанском скрипторију настао је 1337. год. Паренесис са заглављима архитектонског типа са уписаним круговима и геометријским преплетом у иницијалима. Паралелно са овим током, заснованим на геометријској орнаментици, коме је тек предстојала будућност, текла су још два тока. Један, кратког века, био је у најбољим традицијама византијског класицизма. Њему припадају и најлепше минијатуре. То су: Четворојеванђеље серског митрополита Јакова (Brit. Add. 39636), Четворојеванђеље патријарха Саве (Хил. 13), затим великог војводе Николе Стањевића (Хил. 14), богати Апостол из Берлина (Вук 47), и најлепши портрети јеванђелиста у Романовом јеванђељу (Хил. 9). Трећи ток српског минијатурног сликарства у периоду од 1330—1360. године текао је у западним областима Србије и у Хуму и Босни. Познати су рукописи Манојла Грка [Манојлово јеванђеље, САНУ 343; Дивошево јеванђеље (Цетињски манастир, 323, V); Цветни триод, Публична библ. Лењинград, Гиљф. 25], у којима су архаични облици иницијала и заставица изведени стилом романике, са јаком стилизацијом облика сведених на површински цртеж.

У размишљањима о могућем односу фресака у Дечанима и минијатурног сликарства тога доба, може да помогне грчки рукопис из Оксфорда (Bibl. Bodl. gr. Th. F. 1), рађен између 1322. и 1340. године за деспота Димитрија I Палеолога, који садржи минијатуре 12 празника у виду малих икона, Живот св. Димитрија и Менолог за све месеце. Постоји велика сличност између ових минијатура и фресака са истим темама у Дечанима. Иконографски и композиционо та се сличност налази у оквирима неких у то време већ општих правила, а пажљивим поређењем минијатура и фресака може се констатовати и велика сличност у стилским решењима. Модели за дечанске фреске на тему св. Димитрије и Менолог морали су да буду тога типа и, вероватно, порекла.

Fig. 1. Psautier de Hamilton, Berlin, Staatl. Mus., Ms. 78 A 9, fol. 40

Fig. 2. Hippocrate, Paris, Bibl. Nat., Ms. gr. 2144, fol. 11, Alexis Apocaucos

Fig. 3. Tétraévangile du métropolite serbe Jacob, Brit. Mus. Add. 39636, fol. 229, v., Portrait du métropolite serbe Jacob

Fig. 4. Tétraévangile du métropolite serbe Jacob, Brit. Mus. Add. 39636, fol. 229

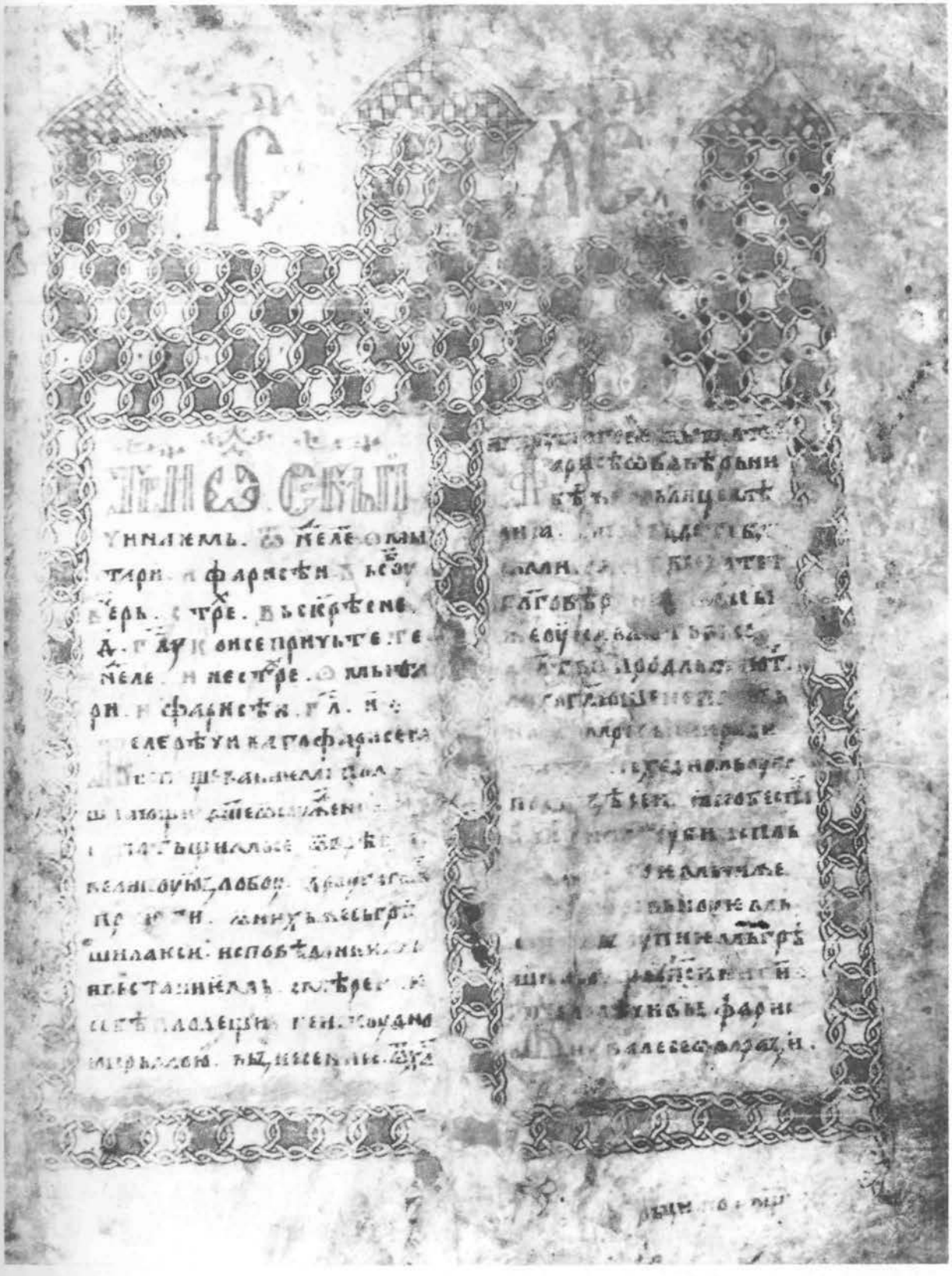


Fig. 5. Evangéliaire de Bogdan, Zagreb, JAZU III b 18, fol. 11

Fig. 7. Ménologue, Oxford, Bodl. Libr., Ms. gr. Th. F. 1, Transfiguration, Piété

Fig. 6. Tétraévangile du grand duc Nikola Stanjević, Hil. 14, fol. 31 v., Initial

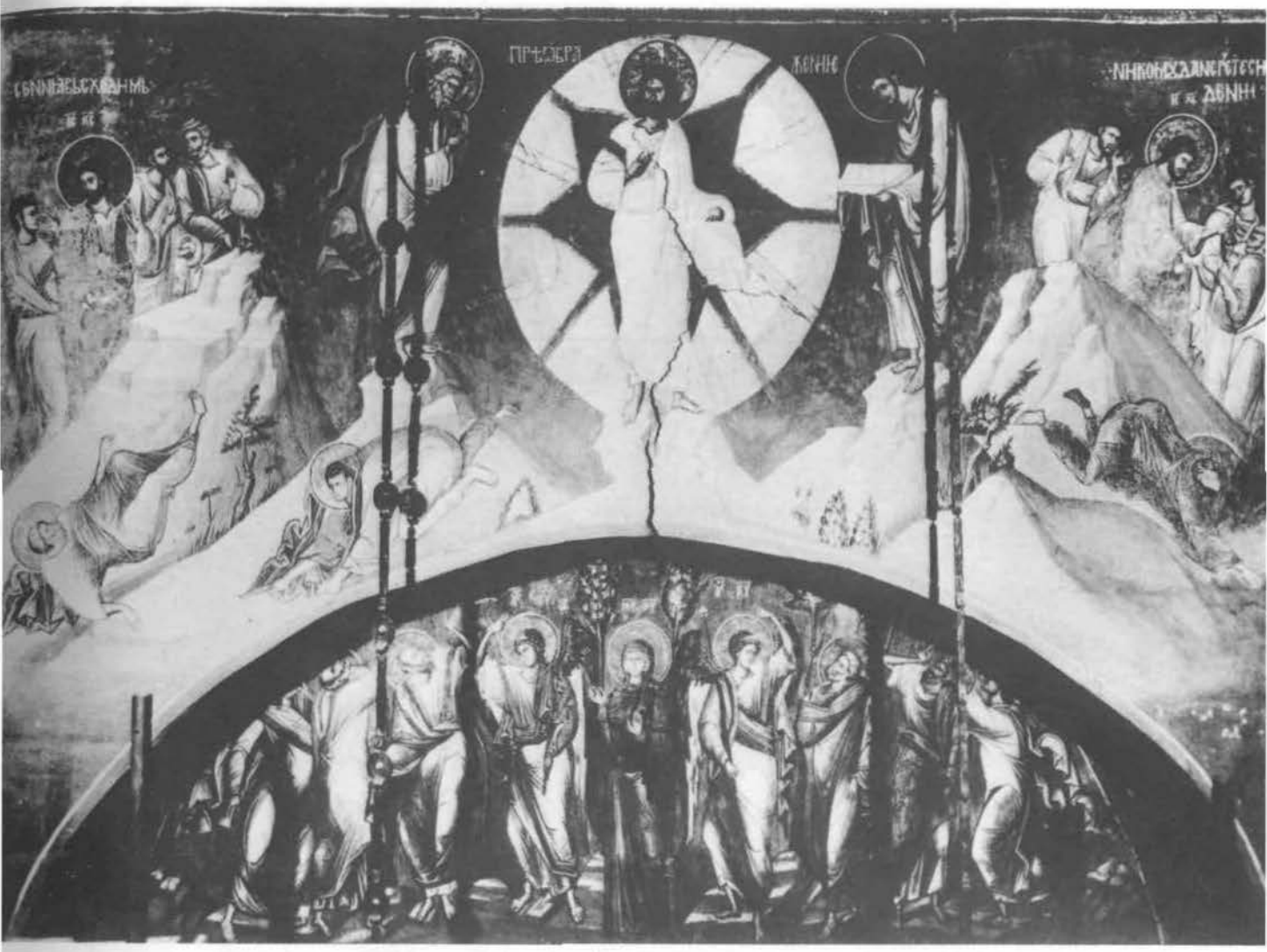


Fig. 8. Dečani, Transfiguration

Fig. 9. Dečani, Calendrier

Fig. 10. Ménologue, Oxford, Bodl. Libr., Ms. gr. Th. f. 1, fol. 49 v.—50, Juillet — auguste

DEČANI ENTRE BYZANCE ET L'OCCIDENT
IMAGE DU DEVELOPPEMENT DE LA CIVILISATION MEDIEVALE EN SERBIE

DJURDJE BOŠKOVIĆ

Je suis convencu, chers collègues, de n'avoir aucun besoin de vous présenter l'église de Dečani. Elle a été déjà publiée mentes fois et vous devez bien connaitre, tous, autant son architecture que son parement sculpté et sa peinture. Elle représente, vous le savez bien, l'un des apogées de l'art qui s'est développé en Serbie médiévale. Quoique elle posséde assez de traits bien individuels, elle s'englobe, par son caractère, dans le grand ensemble de monuments qui, entre la fin du XIIe et le milieuu du XIVe siècle, — en partant de St. Nicolas de Toplica, de Đurđevi Stubovi (Tours de st Georges) de Ras et de Studenica — suivis par Žiča, Mileševa, Morača, Gradac, Sopoćani, Arilje, Banjska et en se terminant, après Dečani, par le dernier des grands monuments de ce caractère, par l'église des sts Archanges de Prizren, — dans l'ensemble donc que le grand savant francais, le prof. Gabriel Millet, a dénommé avec raison, comme Ecole de Rascie (Raška).

Malgrès les différences que l'on peut remarquer entre ces monuments, il est possible de suivre l'enchainement mutuel qui se poursuit au cours de leur développement.

Ce qui leur est surtout commun et ce qui se manifeste avec une évidence très prononcée, c'est que leur plan et leur élévation dérivent diractement de leur fonction, liée au service du rite ortodoxe et par cela même au culte de la religion byzantine, suivant donc les conceptions byzantines — tandis que l'appareil de la construction de leurs aspects extérieurs et leur décoration sculptée, avec son iconographie, se relient aux conceptions occidentales — romanes, et en quelques détails même gothique. En ce qui concerne les peintures, l'icônographie reste, sauf quelques exeptions, purement byzantine — mais la présentation des personnages historiqes, et pas seulement ceux-ci, autant que leur qualité picturale — peuvent bien des fois trouver leur paraleles en Occident. Je ne fais donc que vous rappeler que tout ceci se retrouve, avec une évidence bien claire, à Dečani.

N'oublions en même temps pas que toutes ces églises, à l'exeption de Žiča, sont des mausolées, destinés à protéger les corps de leurs fondateurs, les souverains et leur famille, en leur offrant la sécurité d'une place éternélle dans les cieux et un appuit sûr au cours du Jugement dernier.

Il est évident qu'en Serbie existent nombre de monuments qui n'ont pas ce caractère et qui se relient directement à l'art byzantin.

Comment expliquer cette réalité? Comment la comprendre?

C est que tous ces contraires qui se manifestent dans l'art médiéval an Serbie et qui sont si evidents à Dečani, ne sont que l'un des aspects du courrent tout entier qu'a suivi la culture matérielle et spirituelle qui s'est développé dans cette enclave Slave entre Byzance et l'Occident.

Or, dans l'historiographie contemporaine on souligne, bien des fois, en exagérent même un peu, la dépendence de toute la vie publique, de toutes les institutions de l'Etat, sociales et

économiques, directementt de Byzance. Ceci a été largement traité, avec beaucoups d'arguments, surtout au cours du XIIIe Congrès International à Oxford, en 1966. Et j'ai l'impression que nous nous trouvons et que nous nous trouverons en face des idées pareilles aussi au cours de notre propre réunion, ce qui est suggéré d'ailleurs même par son titre.

Est-il possible que d'une part l'organisatin toute entière des institutions publiques et de la civilisation correspondente soient tournées exclusivement vers Byzance et qu'en même temps nous avons les preves matérielles de l'entrecroisement des conceptions byzantino-orientales et occidentales dans plus d'un cas.

Il est évident que pour repondre à cette question nous devons, pour découvrir la verité, aller aux sources même des déterminentes historiques et matérielles, c'est à dire économiques et sociales du milieu porteur de cette civilisation.

Mais ce milieu est différencié lui même aussi. Quoique il n'est pas encore question de classes, ni même de castes définies, mais plutôt de grouppements sociaux aux limites assez flexibles, l'organisation de leur vie n'est pas identique.

Ces milieux se forment tout d'abord autour de la cour, au plus large sens du mot, et d'autre part autour de l'organisation ecclesiastique.

Or, c'est justement cette dernière, l'organisation de l'Eglise, qui est la plus proche de Byzance, qui est, avec quelques rares exeptions, faite à l'image de l'Eglise byzantine. Là, le haut clergé de l'Eglise serbe était, en général, très sevère à ne pas permettre des déviations vers l'église catholique.

Avec la cour les choses se présentent quelquefois aussi sous d'autres aspects.

Quoique la cour suit, en général, les exemples donnés par l'organisation de la cour byzantine, on peut aussi remarquer quelques differences. Elles viennes de deux sources. Tout d'abord le pouvoir exercé par les souverains serbes n'est pas si autocratique que celui des empereurs de Byzance et, par les privilèges donnés aux nobles et à quelques villes, il s'approche de l'organisation féodale occidentale. D'autre part les liens de familles entre les souverains serbes et les cours occidentales, ouvrent de larges possibilités d'une influence de la cour, et par cela même de la civilization occidentale — souvenons nous seulement des costumes des membres de la famille royale à Mileševa, ou de l'organisation de l'école pour les jeunes filles des familles nobles, fondée à Brnjaci, près de Gradac, par la femme du roi Uroš I, Helene d'Anjou, d'origine française. Enfin, n'oublions pas aussi que les rapports de la cour envers Rome étaient de beaucoup plus flexibles que ceux de l'Eglise officielle serbe.

Et que dire de l'armée?

Elle diffère de celle de Byzance de la même manière que la cour de celle de Constantinople. Le gros des soldats étaient recrutés parmis les serfs, — les paysans et les petits artisans serbes — et mené par les nobles. Mais il y avait aussi pas mal de mercénaires etrangers, surtout à l'époque de l'existence de l'Etat latin oriental, formé par les croisés — dont le rôle n'a pas encore été assez eclairsi, et qui devaient servir aussi comme un lien avec l'Occident.

Pour l'organisation de la vie sociale et économique en Serbie médievale une place des plus importantes était occupée par le fait que son Etat embrassait une bonne partie de la côte Adriatique, avec plusieurs villes de racinne ancienne — Kotor, Budva, Ulcinj, Skadar, Ston — avec la liéson permanente avec la petite republique mais importante ville libre de Dubrovnik. L'organisation de ces villes avait une longue tradition de contactes avec l'Occident. Leurs statuts étaient formulé de manière à défendre les positions de la jeune bourgeoisie en formation, composée de la noblesse autochtone urbanisée, de marchands et d'artisans. Cette législation primitive s'entroduit, avec le temps, aussi en Serbie — en forme de privilèges, de statuts et des lois — tels que la loi de Dušan et la loi concernant l'exploitation des mines, autant que les statuts de Novo Brdo. Les artisans et les marchands venus de la côte, même de la Dalmatie croate, autant que les mineurs saxons, eurent leur part bien visible dans le développement de ce pro-

cessus. D'ailleurs c'est de ces villes, surtout de Kotor et de Dubrovnik, qu'arrivèrent souvent les maçons, les artistes et les artisans — ce que fut le cas justement à Dečani — avec le grand maître d'oeuvre le franciscain fra Vita de Kotor et son équippe, et au moins l'un des peintres, Serge le pécheur — Srđ grešni — le travail desquels se poursuivit sous l'oeuil vigilent du célebre archevêque serbe, ecrivin et historien, Danilo II.

Il est évident que il s'agit, pour tout ce que j'ai pu exposer en ces quelques moments dont j'ai disposé des sommets de la civilisation en Serbie. Quand il est question de la culture matérielle et spirituelle de la population asservie des paysans et des petits artisans — elle a un caractère tout autre et dérive des anciennes traditions slaves, croisées avec la tradition de l'ancienne population autochtone, restant donc longtemps au même niveau que celle de la paysannerie autant à Byzance qu'en Occident — ce qui n'a pas encore été étudie jusqu'au fond.

Mais revenons à notre thème, qui me parait pour le moment essentiel.

Dans le mouvement tout entier du développement de la civilisation médiévale au moyen-âge en Serbie on sent, il est vrai, en dépendence de l'ondulation des diverses conditions matérielles et historiques, en bien des cas la préponderance de Byzance, autant qu'en d'autres cas l'intervention des poussées venues, par la côte, ou même directement de l'Occident. Dans tous les domaines de la vie. En partant des institutions jusqu'aux manifestations dans le domaine de l'art et de l'architecture.

Dečani en sont la preuve — l'image concrète, matérialisée.

Et, à la fin, l'on peut se demander: où est là le rôle des Serbes?

Essayons de réduir la reponse à sa formule la plus simplifiée, la plus sérée:

— C'est que, repondant à leurs propres besoins, ils ont eu la force et ils ont, en même temps, çu profiter du grand apport des civilisations de beaucoup plus anciennes qui les entourent, en les croisant entre elles et en les fécondant en même temps à leur manière.

Ils ont ainsi dressé un pont, un pont vivant, entre Byzance et le monde occidental.

ДЕЧАНИ ИЗМЕЂУ ВИЗАНТИЈЕ И ЗАПАДА
СЛИКА РАЗВИТКА СРЕДЊОВЕКОВНЕ КУЛТУРЕ У СРБИЈИ

ЂУРЂЕ БОШКОВИЋ

Све основне карактеристике историјских и уметничких вредности Дечана до сада су мање-више познате. Научно тумачење тих вредности остаје и надаље отворено за нова истраживања.

Уклопљени у општи процес развитка средњовековне Србије, Дечани тачно одражавају карактеристике процеса који је стварање ових вредности условио.

Често смо суочени са тенденцијом да се том процесу дâ обележје византијске предоминације. Зар нам о томе помало не говори и наслов нашег сопственог научног скупа? Та тенденција осећа се у нашој науци и када је реч о другим манифестацијама средњовековног развитка Србије, — не само њене Цркве и црквених споменика, већ и стварања и живота и других државних и друштвених институција.

Дечани, и не само они већ и други споменици Рашке школе, оријентишу видно, опипљиво, нашу пажњу на то да је, под одређеним материјалним и историјским условима, улога западњачке организације друштва и културног живота била такође више него видна.

Где је ту улога самих Срба? — Они су умели вешто да искористе највиша достигнућа у домену развитка друштвеног, државног, институционалног, културног и уметничког живота суседних народа са старијом цивилизацијском традицијом — да их међусобно укрсте, оплоде и да их прилагоде својим сопственим животним потребама — стварајући тако живи мост између Истока, оличеног у Византији, и Запада.

L'ARCHITECTURE DE DEČANI, TRADITION ET INNOVATION

VOJISLAV KORAĆ

Le sujet qui préside à la réunion scientifique «Dečani et l'art du monde byzantin au XIVe siècle», nous pousse infailliblement à réfléchir sur la nature même de ce fameux monument. En dépit du fait que l'anniversaire de Dečani n'est qu'un prétexte pour des débats scientifiques plus étendus sur l'art byzantin du milieu du XIVe siècle, le monument même s'impose à la réunion en tant qu'ensemble magnifique prêtant à controverse à plusieurs égards: G'est le plus grand monument de la peinture byzantine conservé et d'autre part de la sculpture romane dans nos régions, une église orthodoxe vêtue d'une parure de style romano-gothique tardif, un catholicon monastique et une des oeuvres les plus complexes de l'architecture de l'époque exécutée en huit ans. Dans quelle voie s'engager dans nos débats sur l'architecture de Dečani?

Dečani sont le premier monument du vieil art serbe qui ait été traité dans une monographie moderne.[1] Monographie qui est en même temps la plus complète et la plus détaillée de toute l'historiographie de l'art serbe. La partie qui traite de l'architecture y est, en quelque sorte représentée dans l'ensemble.

L'auteur y présente l'ensemble monastique dans son ordre logique. L'exposition même, son ampleur et ses annexes (dessins et photographies) nous donnent une image claire de l'ensemble. Nous nous arrêterons plus particulièrement à l'église, qui forme le sujet de cette communication. Parlons d'abord de ses espaces; nous y voyons: un sanctuaire tripartite, un naos original à cinq nefs surmonté au milieu par une coupole, deux chapelles latérales et un narthex séparé divisé lui-même en trois nefs. Voyons ensuite son élévation et en particulier la structure de sa construction supérieure. Finalement viennent quelques remarques sur la valeur géométrique des détails au sein de l'ensemble, et l'on en déduit la haute culture indubitable de son protomaître. Le chapitre suivant de la monographie traite de la construction même et des matériaux employés. Par le nombre de procédés décrits et la précision de leur description, ceci peut être considéré comme un vrai manuel de l'architecture de l'époque. Il faut surtout prêter attention aux deux espèces de maçonnerie décrites, la maconnerie byzantine et la maçonnerie caractéristique de l'art roman. Dans la première il s'agit de l'appareil des parois intérieures qui avaient été couvertes de fresques. Il est facile d'en déduire que fra Vita, en homme expérimenté et cultivé a engagé dans le travail sur ce monument, des ouvriers des deux régions, byzantine et romane. L'auteur de la monographie, sans omettre les tentatives d'analyser les composantes de l'harmonie de son architecture, continue d'exposer et d'interprêter les parties les plus intéres-

[1] Cf. V. Petković — Đ. Bošković, *Dečani* I—II, Beograd 1941.

santes de l'édifice, sculptées dans la pierre: ses fenêtres, ses portails, ses chapiteaux et ses autres détails ornementaux dont l'ensemble est connu sous le nom de «plastique de second degré». Cette foule de détails architecturaux exécutés à la perfection, et d'ornements en pierre, par sa quantité et par ses motifs, mériterait d'orner une cathédrale des régions occidentales voisines.

Il est clair que c'est l'origine de l'architecture et de la sculpture qui attirent l'intérêt principal de la science. Dans la monographie citée, l'on mentionne consciencieusement et en détail toutes les sources éventuelles de cette architecture. Il s'agit des monuments romans et romano-gothiques de Zeta, de Dalmatie, d'Apulie et d'autres centres italiens. Dans cette liste figurent aussi certains monuments qui, pour la première fois sont considérés par notre science. En effet l'on trouve dans la monographie des analogies, plus ou moins proches, à nombre de détails. Cependant, si, ayant ainsi disséqué Dečani, on lui a trouvé beaucoup d'analogies de la même époque, aucune parallèle n'a pu être établie avec l'édifice entier. A première vue le plan de la vieille basilique romane de S. Maria di Portonuovo près d'Ancone semble ressembler étrangement au plan de Dečani. Mais ce n'est qu'un trompe l'oeil. Non seulement que ces deux monuments sont très éloignés dans l'espace et dans le temps, mais leur structure est entièrement différente.[2] La possibilité d'un tel rapprochement a aussi attiré l'auteur du présent article, et il a essayé de se référer à un certain Vito de Ravenne qui apparaît à Dubrovnik au moment de la construction de Dečani et qui pouvait avoir eu des relations avec la cour du roi Stefan Dečanski.[3] Bien entendu que des cogitations pareilles ne mênent à aucune conclusion valable. Il en est de même des analogies que G. Millet avait essayé de trouver en France.[4] Il est notoire qu'il n'existe pas de parallèle réelle ni pour la construction supérieure, ni pour ses supports dégagés dans leur ensemble. A Dubrovnik et en Zeta on rencontre certains éléments de cette construction, mais nulle part n'a été signalée la présence d'un ensemble aussi complexe.[5]

On se demande donc, après ce que nous avons exposé: «quelles sont les composantes essentielles de cet ensemble spécifique?» J'y répondrais: c'est le programme de répartition des espaces dérivant des fonctions de l'église, sa structure dans le sens propre, en tant que support et que construction supérieure et sa structure dans le sens large du mot, dans ses volumes architecturaux et leur composition, et finalement dans l'impression artistique de l'ensemble et des détails, basée sur leur sens idéologique. Il me semble que ceci nous pousse à distinguer ce qui est traditionnel et déjà apparu dans l'architecture serbe, de ce qui est nouveau, de ce que Dečani ont introduit.

Dečani se range assez arbitrairement dans l'architecture de Rascie.[6] Il semble que cela est dû surtout à ses façades de pierre, ses portails et ses fenêtres qui de façon évidentes sont exécutés sur le modèle de Studenica. Or nulle part, dans les aperçus del'archtecture serbe, l'on ne mentionne ni la conception des espaces de Dečani ni leur structure dans le cadre de l'architecture de Rascie. Nous considérons probablement tacitement comme trait essentiel de l'école de Rascie l'espace strictement clos, la tectonique de l'ensemble découlant exactement et fidèlement d'un plan typique d'église de Rascie. En réalité à Dečani nous trouvons un plan complet et développé de l'école de Rascie. Rappelons cependant l'évolution progressive du programme des espaces au cours du XIIIe siècle, et plus tard jusqu'à Dečani. Nous considérons à bon droit Žiča comme maison-mère qui servit de modèle à l'architecture de Rascie postérieure. En dépit du fait que chaque génération de fondateurs conçoit d'une façon qui diffère un peu de la précédente comment il faut réaliser l'oeuvre projetée, l'espace de l'église de Žiča est celui qui est le

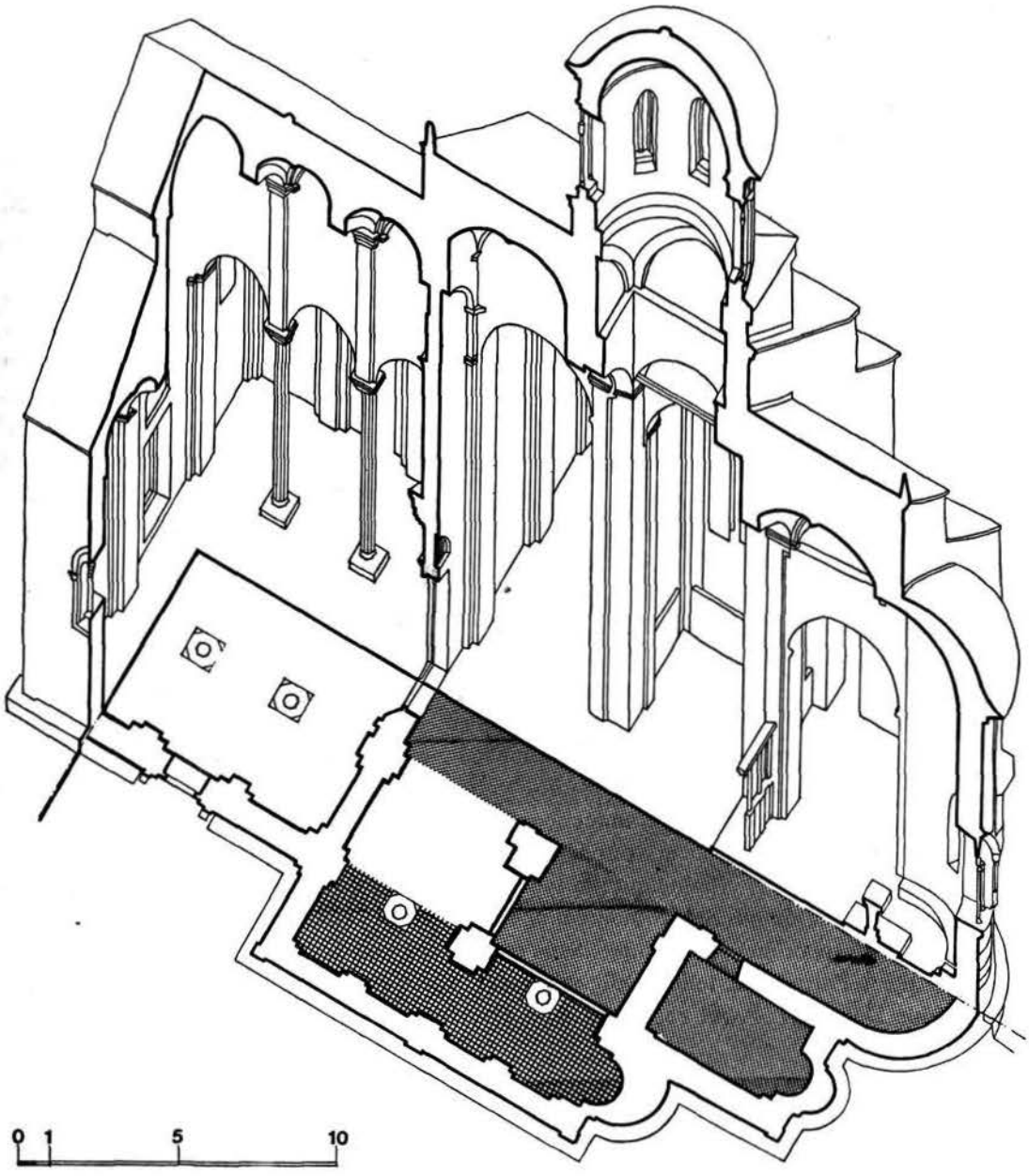
[2] Ibid. I, 127.

[3] Cf. V. Korać, *Graditeljska škola Pomorja* Beograd 1965, 176—178.

[4] Cf. G. Millet, *L'ancien art serbe. Les églises*, Paris 1919, 68.

[5] V. Korać, *loc. cit.*

[6] Cf. G. Millet, *op. cit.*, 69—71; Đ. Bošković, *Arhitektura srednjeg veka*, Beograd 1957, 282—283; A. Deroko, *Monumentalna i dekorativna arhitektura u srednjevekovnoj Srbiji*, Beograd 1962, 17 sq.



Dečani, Perspective isométrique. Les parties hachurées sont des éléments du plan de Rascie inserté dans celui de Dečani

plus largement concu. Son fondateur réel, Sava, entreprenant sa construction à deux reprises a rassemblé dans cette église archiépiscopale tout ce qui était nécessaire pour répondre aux divers besoins liturgiques, symboliques et autres du culte. Plus tard, ce programme ne fut plus jamais réalisé dans toute son étendue, il s'adaptait aux circonstances mais ses parties essentielles restèrent le trait distinctif des églises de Rascie. Le naos, surmonté au milieu d'une coupole, le

sanctuaire tripartite et le narthex en forment le noyau, qui, à Žiča est complété par deux chapelles à destination spéciale.[7] L'on y ajoute un exonarthex à étage et une tour de clocher. Il semble que ce programme entier ait été répété, avec certains petits écarts à Mileševa sur l'ordre de St. Sava.[8] Il en fut de même à la Vierge de Hvosno, aussi avec de petites adaptations,[9] et peut-être aussi aux Sts Apôtres de Peć.[10] Après la construction de Žiča l'on ajouta à certaines églises existantes certaines parties du programme exposé: à Studenica l'exonarthex, à St. Nicolas de Kuršumlija, le narthex avec ses tours, et de même aux Tours de St. Georges près d'Ivangrad.[11] A Morača, l'une des chapelles latérales s'est trouvée réduite pour des raisons inconnues,[12] et à Davidovica les deux chapelles.[13] A Sopoćani et à Gradac l'on a réalisé le plan développé, avec cette différence qu'à Sopoćani l'on ajouta plus tard encore un exonarthex et une tour de clocher,[14] à Arilje, par contre, on suit strictement le plan de Rascie, qui sousentend aussi un grand exonarthex, mais n'a pas de chapelles latérales.[15] Nous ne connaissons pas les raisons de toutes ces adaptations. On pourrait supposer que les disciples et successeurs de Sava, dans plusieurs sièges épiscopaux, répètent plus ou moins fidèlement le programme de Žiča. Il serait intéressant de voir ce qui se produit lorsque l'architecture s'oriente tout à fait vers le genre byzantin de la construction. Banjska est, à cet égard, une exception. Sur l'ordre de son fondateur l'on y a suivi le schéma de Rascie, il est vrai avec certaines adaptations: les chapelles latérales y étant destinées à servir aux enterrements et ayant du côté ouest deux tours monumentales. Mais qu'-arrive-t-il des églises du roi Milutin? Les grandes églises monastiques, telles que la Vierge de Ljeviška, Staro Nagoričino et Gračanica sont assez spacieuses pour permettre la réalisation de tout le programme héréditaire, y compris les chapelles latérales. Or, nous savons certainement que seule Gračanica en possédait. Nous ne pouvons plus savoir aujourd'hui sur quelles raisons reposait l'esquisse du programme. La solution trouvée à Banja près de Priboj est intéressante. Des deux côtes de la grande église en forme de croix inscrite, surmontée d'une coupole l'on en a élevé deux plus petites, qui probablement avaient la même fonction que les chapelles latérales.[16] L'époque transitoire, survenue après la renaissance byzantine de la fin du XIIIe siècle, se caractérise par un foisonnement des textes liturgiques, ce qui, probablement a eu son influence sur le changement notoire du programme iconographique de la peinture murale des églises.[17] Nous ne savons pas quelle influence ce phénomène a exercé sur l'architecture. Il est certain qu'il n'en a eu aucune au sens typologique; le type fondamental de l'édifice n'a pas changé: il est resté une église à croix inscrite surmonté d'une coupole. Les changements se sont bornés à la destination de l'espace intérieur typique. Sans entrer dans une discussion plus étendue, prenons pour exemple la Patriarchie, telle qu'elle se présente après qu'elle fut terminée et complétée par l'archevêque Danilo II. A cet ensemble, déjà développé, il ajoute une troisième grane église d

[7] Cf. M. Kašanin, Đ. Bošković, P. Mijović, *Žiča*, Beograd 1969, 60—67.

[8] Cf. V. Korać, *Mileševska spoljna priprata i njen odjek u arhitekturi Trnova*, Zbornik za likovne umetnosti 19, Novi Sad 1983, 17—39.

[9] Idem, *Studenica Hvostanska*, Beograd 1976, 93—125.

[10] Idem, *Sveti Sava i program raškog hrama* Sava Nemanjić — Sveti Sava, Istorija i predanje Beograd 1979, 241.

[11] Cf. B. Vulović, *Crkva svetog Nikole kod Kuršumlije*, Zbornik Arhitektonskog fakulteta III, Beograd 1957, 3—22; M. Čanak-Medić, *Etape izgradnje Đurđevih Stupova u Budimlji*, Zograf 11 (1980) 20—28.

[12] Cf. G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction liturgique et Programmes Iconographiques*, Paris 1969, 53, 144 et 149.

[13] Cf. M. Čanak-Medić, *Da li je Davidovica izgledala kao grobne crkve Nemanjića*, Saopštenja Republičkog zavoda za zaštitu spomenika kulture SR Srbije XIII, Beograd 1981, 67—75.

[14] Cf. V. J. Đurić, *Sopoćani*, Beograd 1963, 34—39.

[15] Cf. M. Čanak-Medić, *Sveti Ahilije u Arilju*, Beograd 1982, 10 sq.

[16] V. M. Šakota dans: *Prilozi poznavanju manastira Banje kod Priboja*, Saopštenja Republičkog zavoda za zaštitu spomenika kulture SR Srbije X, Beograd 1974, 13—15 et *Riznica manastira Banje kod Priboja*, Beograd 1981, 10—12.

[17] Cf. P. Simić, *Freska Vaznesenja Hristovog u Bijelom Polju i njena liturgijska podloga*, Zograf 6 (1975) 21—24.

Fig. 1. Dečani, vue aérienne

Fig. 2. Dečani, vue nord-est

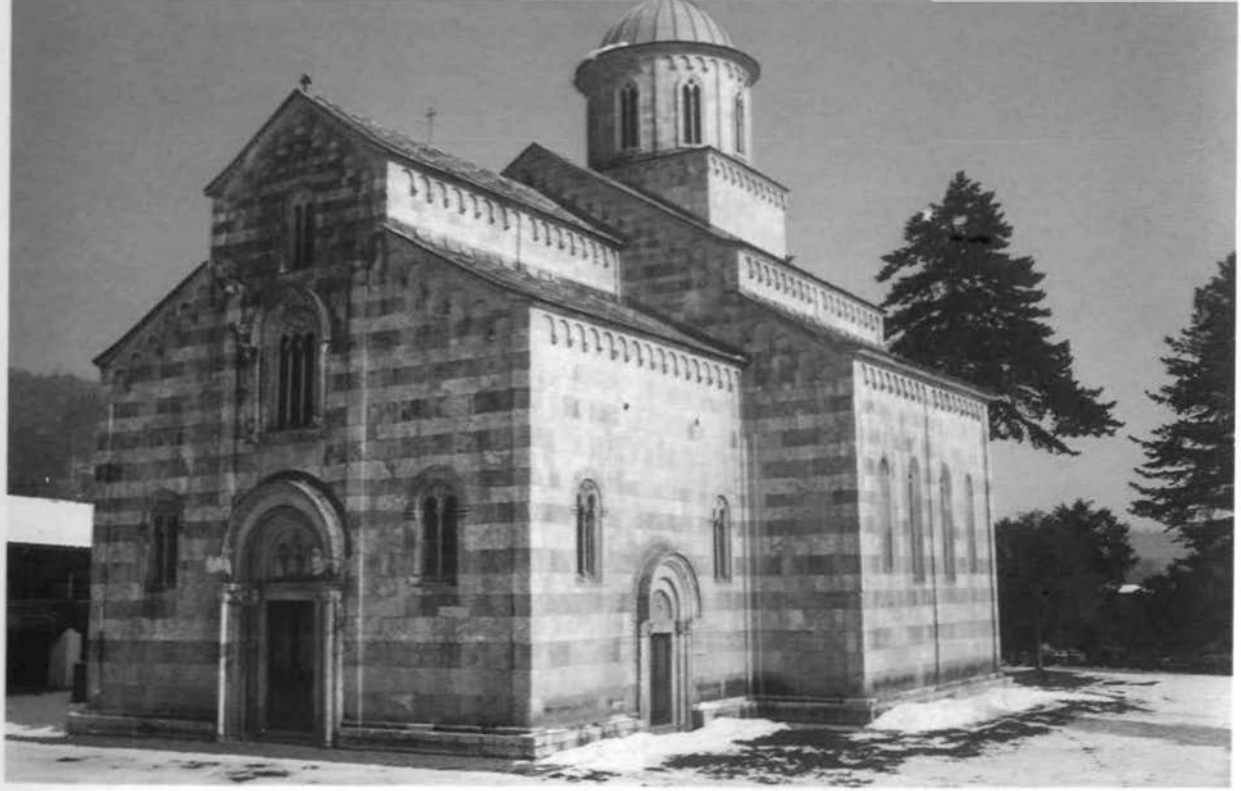


Fig. 3. Dečani, façade occidentale
Fig. 4. Dečani, vue sud-ouest

Fig. 7. Dečani, portail nord

Fig. 5. Dečani, portail principal

Fig. 6. Dečani, portail sud

et un narthex commun. La petite église de St. Nicolas vient s'y ajouter. Mais ce n'est pas tout. L'on sait que dans l'église de la Vierge il y a une proscomidie et un diaconicon qui dans la peinture murale forment des unités séparées, pendant que les angles nord-ouest et sud ouest du naos forment, des pièces séparées, en réalité, des espaces mortuaires.[18] Il est logique d'en conclure que toute partie distincte de l'espace a été utilisée pour un rite liturgique particulier. Mais, revenons à Dečani. Si dans les églises à croix inscrite et à coupole, telles que la Vierge de Ljeviška ou Staro Nagoričino, nous n'avons pas pu discerner avec certitude si le programme traditionnel de la Rascie avait été conservé, à Dečani ce plan est plus facilement reconnaissable qu'il ne semblerait à première vue. Le sanctuaire tripartite est une construction délimitée et le naos typique de Rascie avec sa coupole au milieu est formé par les trois nefs centrales, ce que l'on voit le mieux aux dalles de parapet qui séparent les ailes du transept.[19] Le plus grand changement par rapport aux églises de Rascie du XIIIe siècle consiste dans le fait que les chapelles latérales sont adossées au transept. Dans une telle disposition seules les travées à l'ouest du transept sont restées «mortes». Elles font ici office d'une espèce d'entrée donnant dans les chapelles. Le grand narthex remplit ici évidemment la fonction de deux narthex. Il s'agit de la cérémonie du baptême et d'un baptistère, en plus des rites usuels propres aux narthex. A cet égard l'on avait recours au XIIIe siècle a diverses solutions et adaptations ultérieures.[20] Le narthex de la Patriarchie montre une solution qui, au sens fonctionnel est proche de celle de Dečani. L'emploi de cette solution sur deux monuments différents est dû, probablement à Danilo II.[21]

Les innovations apportées à la structure de Dečani peuvent être discernées sans grandes difficultés. A cet effet revenons à la tradition de Rascie. Tout l'organisme de l'église de Rascie à coupole est dérivé de l'architecture byzantine. Même là où l'on revêt cette église, comme à Studenica, d'un extérieur roman, toute sa structure intérieure garde ses formes et ses articulations byzantines. Les églises de Rascie du XIIIe siècle ont été exécutées par diverses équipes d'ouvriers. Nous pourrions, d'après leurs oeuvres, les ranger en deux catégories: en constructeurs à formation et expérience byzantines, c'est à dire en constructeurs travaillant dans un milieu où s'est conservée la tradition des systèmes byzantins de construction, et en constructeurs dont l'expérience et la formation dérivent exclusivement des ateliers de l'art roman tardif ou gothique. Si nous tentions de séparer par une ligne l'ouvrage des une de l'ouvrage des autres nous obtiendrions une courbe irrégulière. Dans les premières décades du XIIIe siècle la construction de Žiča et l'achèvement de St. Nicolas de Kuršumlija est assurée par des maîtres byzantins. Les maîtres d'oeuvres ayant exécuté la Vierge de Hvosno, les Sts Apôtres de Peć et Pridvorica viennent soit d'Apulie, soit de Kotor. Il y a en Apulie plusieurs églises romanes sur lesquelles l'on voit la tradition byzantine de la construction supérieure. Mentionnons à cet égard: S. Léonardo près de Siponto, la vieille cathédrale de Molfetta, S. Francesco de Trani etc.[22] A Kotor ces traditions, proches de celles d'Apulie sont conservées jusqu'à la septième décade du XIIIe siècle, ce qui nous a été prouvé par des découvertes récentes.[23] Ceci nous permettrait de supposer que la bifore occidentale de Sopoćani est dûe à l'engagement sérieux des maîtres de Kotor. Ajoutons à ceci que les maîtres qui séjournaient à l'intérieur du pays avaient acquis des connaissance et connu des expériences semblables. Essayons d'établir l'itinéraire des maîtres occidentaux et Mileševa, l'exonarthex et la tour de Studenica furent construits par des Comaccini

[18] Cf. V. Korać, *Graditeljska škola Pomorja*, 134.

[19] V. *Dečani* I, Fig. 9 et notre dessin.

[20] Cf. les plans des églises dans: A. Deroko, *Monumentalna i dekorativna arhitektura u srednjovekovnoj Srbiji*, 107—117.

[21] Pour le rôle de Danilo II sur les chantiers de deux grandes églises voir: *Dečani* I, 115 sq et S. Radojčić, *Arhiepiskop Danilo II i srpska arhitektura ranog XIV veka*, Uzori i dela starih srpskih umetnika, Beograd 1975, 195—210.

[22] Cf. A. Petrucci, *Cattedrali di Puglia*, Roma 1960, 41—50, 81—85, 88.

[23] Deux églises à une nef avec une coupole à Kotor sont connues depuis longtemps, G. Millet, *L'ancien art serbe*, 50—51. On a découvert récemment les restes d'une coupole dans l'église de Ste. Anne. Cette petite église de style roman date de la première moitié du XIIIe siècle.

de Lombardie.[24] Gradac, près de l'Ibar est construit par une équipe gothique dont on ne connaît pas l'origine. L'on y voit aussi clairement qu'à Mileševa, comme il est difficile aux ouvriers d'origine occidentale d'éxécuter le programme d'une église byzantine à coupole.[25] A Aıilje sont aussi engagés des ouvriers d'origine occidentale. Là aussi la structure de l'édifice est relativement difficile.[26] C'est un fait bien connu que l'activité constructive du roi Milutin a apporté avec elle de nombreuses innovations sur les chantiers de Serbie. A l'exception de Banjska, partout l'on construit à la manière byzantine. C'est dans des circonstances pareilles que l'on aborde la construction de Dečani. L'emplacement destiné à la conastruction du monastère, devait à tous les égards ressembler à celui des cathédrales occidentales, ceci nous est confirmé aussi par la durée et l'espèce des travaux. Quelle sera la structure et la superstructure choisie par le protomaître expérimenté pour parachever son oeuvre? Disons tout de suite qu'il avait exécuté avec beaucoup de science et d'adresse la substructure de la couppole reposant dans l'espace sur des supports dégagés, comme un baldaquin. Les ogives qui l'entourent n'ont pas cette force de support qu'ont les voûtes en berceau du système byzantin des églises à croix inscrite, avec une coupole. La solution adoptée à Dečani comportant un baldaquin encadré de murs ou d'arcs est originaire de Rascie. L'église la plus proche dans le temps de celle de Dečani est Banjska dont la coupole est posée de façon ressemblante; en plus de l'arc de support elle a, du côté est, encore un arc doubleau. A Dečani, l'organisme de la coupole, avec sa substructure est posé au milieu de l'ensemble formé par les murs du corps de l'édifice en style roman et la construction supérieure gothique. Sur nul autre édifice du courant prinicipal de l'évolution de l'architecture serbe le système constructif occidental n'a été appliqué aussi complètement qu'à Dečani.

Le programme de Dečani est conçu en entier sur la base du plan de Rascie: un sanctuaire tripartite, un naos surmonté d'une coupole avec un transept, des chapelles latérales et un narthex. Son constructeur, fransciscain instruit venu de Kotor, a adroitement élevé la partie centrale considérée comme la plus difficile. Il a simplement adossé les chapelles aux ailes du transept. Ayant inclus le naos dans le système des églises à trois nefs, les chapelles deviennent de nouvelles nefs latérales, la première et la cinquième. Il reduit ensuite les trois nefs centrales en une seule, ce qui semble naturel. En effet, il est clair que l'architecte manque d'expérience quand il s'agit d'églises à cinq nefs excessivement rares. De plus la nécessité ne se présentait pas ici de créer un éclairage basilical, si bien que toute la procédure de la création de l'ensemble se réduisait à la forme.

Par tous ses traits caractéristiques, l'église de Dečani exprime la conception occidentale de l'architecture. La construction de ses façade en rangs alternés de pierres deux couleurs, leur composition, leurs ouvertures et toutes leurs autres formes, n'ont aucune parallèle ou analogie dans l'architecture byzantine. Dečani se distingue par des volumes fermes, des façades lisses, une symétrie sévère et un ryhme régulier — qui tous sont les particularités d'une architecture savante, dans le sens académique. Il faut souligner que Dečani est l'un des rares édifices sur lequel l'on a pu constater avec assez de certitude un système de composition harmonieux. Un rapport typique existe non seulement dans les mesures essentielles mais aussi dans des compositions entières. Il s'agit d'un rapport de triangulation.[27] Nous apprenons de la dameuse discussion menée cent ans après la construction de Dečani à propos de la construction de la cathédrale de Milan, qu'il s'agissait là d'un système employé comme auxillaire lors de l'élaboration d'un projet d'édifice monumental.[28] A Dečani l'occasion se présentait d'appliquer avec conséquence ce système car la durée des travaux était brève, sans interruption — autant que nous le

[24] Cf. V. Korać, *Rad jedne skupine majstora graditelja u Raškoj u XIII veku*, Glas SANU CCCXXXIV, Beograd 1983, 21—35.

[25] Pour Gradac v.: Đ. Bošković — S. Nenadović, *Gradac*, Beograd 1951.

[26] Cf. notre notice 15.

[27] Cf. S. Vasiljević, *Naši stari graditelji i njihova stvaralačka kultura*, Zbornik zaštite spomenika kulture VI—VII, Beograd 1957, 18—36.

[28] *Ibid.* 21 et fig. 25 a.

sachions — et sous la supervision d'une seule personne. Le triangle magique n'est qu'un aspect du savoir et de l'érudition de Vita de Kotor, de son aptitude de se lancer dans des calculs géométriques et arithmétiques, appris sans doute au sein de l'ordre de franciscains, où (un peu) plus tard, fra Luca Paciuolo qui écrivit un traité sur les proportions divines fera aussi ses études. Cette harmonie des proportions reposait assurément sur le triangle et fut appliquée par fra Vita à Dečani.[29] Je me suis permis de rappeler ces faits pour une raison précise. Au moment de la construction de Dečani, les procédés étaient sans doute différents dans l'architecture byzantine. *Il est vrai que c'est un domaine qui est très insuffisamment étudié, mais il semble que* la manière de penser lors de la composition d'une oeuvre harmonieuse est bien spécifique.

Le caractère occidental de l'architecture de Dečani et de la culture de son protomaître se voient aussi clairement dans la manière dont est réalisé le plan qui, lui, a toutes les particularités propres à la sphère artistique byzantine.

Le protomaître Vita, tout simplement, ne peut pas se plier au plan de Rascie. Il insère ce plan dans son schéma habituel d'église à trois nefs. D'autre part la manière byzantine de construction, qui part de la coupole en développant les espaces le long de deux axes ortogonaux, lui reste complètement étrangère. Peut être que le fait qu'à cette époque le sens symbolique de la partie centrale de l'église à croix inscrite était déjà oublié dans l'architecture de Rascie, parlait en faveur de notre protomaître. Le problème le plus difficile était l'assymétrie du plan de Rascie dans le sens longitudinal, il le résout aussi de manière adroite. Il construit trois églises successives à trois nefs de dimensions différentes et les adosse les unes aux autres. C'est ainsi que les parties caractéristiques de l'édifice ont été accentuées correctement dans l'ensemble de celui-ci. Dečani, ouevre unique, différente de toutes les constructions préalables, a été construit avec un sens certain pour l'effet monumental, l'espace rythmé et la beauté des détails.

Revenons au fait que Dečani est la plus grande église orthodoxe qui ait été construite au XIVe siècle et rappelons toutes ses qualités artisanales et artistiques. Dans la même mesure dans laquelle notre protomaître était resté insensible à toutes les conceptions architecturales étrangeres à l'Eglise catholique de l'époque, de même il ne s'immisçait pas dans le programme cultuel de l'ensemble en y introduisant des formes venues de l'art catholique. Il nous semble pourtant que la sculpture se tenait dans le domaine des motifs généraux qui sont proches aussi bien aux dogmes orthodoxes que catholiques. Cependant des recherches nouvelles ont démontré que ses motifs découlent des textes de la liturgie orthodoxe.[30] Tout ceci mène à la conclusion que la délimitation entre ce qui est occidental et ce qui est oriental était strictement établie.

La nature du vieil art serbe fera encore l'objet de longs débats. L'un des sujets actuels de ces débats qui, à peine a été touché, est celui des courants en architecture. La division schématique en architecture sacrale et profane, monumentale et utilitaire, laisse de côté les questions qui traitent de ses composantes sociologiques, idéologiques et esthétiques. Dečani continue la série de sépultures royales qui débute par Studenica. Ils furent élevés à un moment où la création artistique et constructive florissait. De la vient que si on les compare avec les ouvres d'autres fondateurs et des oeuvres à d'autres destinations, la conception artistique d'une fondation royale devient clairement définie. La construction de trois somptueuses sépultures royales, à savoir de Banjska, de Dečani et des Sts Archanges de Prizren a marqué d'un empreinte particulière l'une des époques les plus créatives de la Serbie médiévale. Cette activité est d'autant plus remarquable que, presque simultanément s'exerçait un autre art dont les cadres extérieurs sont plus modestes et plus sévères étant donné qu'il se trouvait sous l'influence de l'idéologie monacale. On peut, en réalité parler de deux courants dans l'architecture monumentale. Le premier courant solennel, revêtu de riches ornements, se fait le porteur des meilleurs vestiges de la tradition de

[29] M. Zloković, *Uloga neprekidne podele ili "zlatong preseka" u arhitektonskoj kompoziciji (III deo)*, Pregled arhitekture 3, Beograd 1955. 80.

[30] Voir le texte de J. Maglovski dans présent recueil sur Dečani et l'art byzantin du XIVe siècle.

Rascie joint à des conceptions de l'architecture occidentale de l'époque, l'autre se tient fidèlement aux particularités du dernier style byzantin. Nous ne savons pas s'il existait des nuances dans les idées et l'idéologie de ces deux courants, et s'il faut les distinguer pour leur appartenanc sociologique ou esthétique. Il me semble que nous pourrions qualifier le courant dont le centre est occupé par Dečani, d'art des cathédrales, d'après ses particularités, son effet extérieur et sa composante sociologique. Par ses grandes dimensions, ses façades solennelles et ses détails pittoresques, Dečani rappelait infailliblement les cathédrales de nos villes du littoral. Les plus grandes d'entre elles, celles de Kotor et de Bar, existaient déjà au moment de la construction de Dečani ou était en train d'être terminées, comme celle de Dubrovnik. Les gens de l'époque devaient les avoir présentes à l'esprit comme oeuvres grandioses au sein des villes du littoral surpeuplées aux ruelles étroites et aux maisons en majorité en bois. Si le fondateur royal et sa cour pouvait avoir été sous une influence quelconque au moment où il définit le programme de l'église la plus plus importante du pays, ce ne put être que l'influence de ces cathédrales et de leur aspect général. Quique je n'aie aucune donnée qui put le confirmer, je suis persuadé que les grandes dimensions de Dečani, et le traitement soigné de son extérieur étaient destinés à souligner le prestige du fondateur royal et de son entourage. (Un barde populaire serbe a présenté de la même façon la construction de Dečani dans la fameuse poésie épique: Miloš parmi les Latins). La décoration sculptée extérieure repose sur des sujets théologiques complexes, mais par son sens expressif direct, elle avait une grande force didactique qui agissait sur tous les fidèles. C'était l'époque où les communications devenaient plus vives, où l'on construisait des places du marché et des cités, où les grandes oeuvres artistiques pouvaient agir sur la mentalité du milieu. C'est ainsi que l'on peut comprendre la grande popularité dont l'église jouissait au cours des siècles.

АРХИТЕКТУРА ДЕЧАНА, ТРАДИЦИЈА И ИНОВАЦИЈА

ВОЈИСЛАВ КОРАЋ

У овом раду усмерена је пажња на особености Дечана као великог и знаменитог споменика српске средњовековне архитектуре. Прави разлог за таква размишљања нађен је у околности што су Дечани вишеструко противречна целина. Дечани су истовремено највећи очувани споменик византијског сликарства и највећа целина романске скулптуре на нашем тлу, православни храм у одори позног романско-готског стила, манастирски католикон и једно од најсложенијих градитељских дела свога времена.

У раду се, потом, закључује да су Дечани оригинална целина и поред тога што се за појединости лако налазе паралеле. На њих је упозорено у великој монографији Дечана В. Петковића и Ђ. Бошковића. Аутор налази да се ова целина може разумети једино тако што ће се посматрати кроз своје битне одреднице: програм простора, одређен функцијама храма, склоп грађевине у ужем смислу, што подразумева носећу и горњу конструкцију, склоп шире схваћен, по запреминама и њиховом слагању, и уметничко и симболично значење детаља, заједно са њиховом идејном основом. При томе треба одвојити новине од свега онога што је наслеђено од претходних споменика рашке архитектуре.

У концепцији простора, у Дечанима је поновљено познато рашко решење — једнобродне цркве са куполом на средини, певницама на бочним странама куполе, троделним олтарским простором и припратом. Уз главни део простора храма нашла се велика припрата као интегрални део грађевине. Поред овако схваћене припрате, новина у Дечанима је укључивање бочних параклиса у простор средњег дела храма, у виду крајњих бродова петобродног наоса. У структури у ужем смислу подвајају се куполни део наоса, урађен према рашкој традицији, и остатак горње конструкције, који је изведен према решењима својственим оновременој готици. У мањим целинама слични сводови се граде у Поморју и на дубровачком подручју.

По склопу запремина и спољној обради Дечани су најближи романским и романско-готским катедралама на источној обали Јадрана. У погледу стила слично се може рећи за скулптуру. Међутим, скулптура је тематски везана за православне богослужбене текстове. Иконографија сликарства и скулптуре и функционално решење простора показују да је у Дечанима граница између источног и западног, православног и католичког света јасно постављена. Исто онолико колико је градитељ остао неосетљив према концепцијама које су биле стране католичкој архитектури тога доба, толико је и култни програм целине остао нетакнут облицима који су дошли из католичке средине.

На крају чланка дат је осврт на Дечане као један од великих владарских маузолеја XIV века, обрађених споља на сличан начин. На њихов општи изглед утицала је, поред рашке традиције, уметност западњачких катедрала.

УЗОРИ И ПРОЈЕКТАНТСКИ ПОСТУПАК ДЕЧАНСКОГ НЕИМАРА

МИЛКА ЧАНАК-МЕДИЋ

Посвећено професору Ђурђу Бошковићу

После обимних студија неколиких научника посвећених неимару дечанске цркве, изгледало је да су исцрпљени сви подаци који се на њега односе, на његово порекло или остварено дело у Дечанима. Поређењем мера дечанске цркве са сакралним зданима подигнутим пре ње у Рашкој, или са онима које су одраније постојале у Котору — те их је свакако Вита познавао — изгледа да се може допунити представа о градитељским узорима овог великог средњовековног неимара исто онако као што се може поново расправљати о његовом пројектантском поступку и поред обимне студије посвећене пројекцијским односима у архитектури дечанскога храма.

Од претходних истраживача, дело фра Вите — фрањевца из краљевског града Котор — најпотпуније је проучио и осветлио Ђурђе Бошковић.[1] Његова је заслуга, уједно, што је дечанска црква (сл. 1) наш најцеловитије представљен и проучен средњовековни архитектонски споменик, тако да је после његовог рада остало да се продубљеније анализују само нека посебна питања. Ђурђе Бошковић је таква проучавања подстицао — било да је у питању анализа пропорцијских односа дечанске цркве, или разматрања о којима ће овде бити речи — стављањем на располагање својих веома подробних техничких снимака ове грађевине. Тако је својим писаним делом и подршком потоњим истраживачима Ђурђе Бошковић веома много допринео не само познавању дечанске сакралне грађевине, већ и осветљавању стваралачке културе неимара у време када је она настала. Ценећи значај тог доприноса, покушаћу у овом свом раду да осветлим један сегмент из процеса настајања велелепног дечанског здања, посвећујући га његовом најзаслужнијем проучаваоцу, Ђурђу Бошковићу.

Теме о којима ће овде бити речи дотицали су се, поред Ђурђа Бошковића, неколики истраживачи. О градитељу дечанске цркве написане су две велике студије. У првој — коју су заједно написали Риста Ковијанић и Иво Стијепчевић — о Вити се говори у склопу осврта на историју и културни живот у старом Котору.[2] Друго дело је написао сам Ристо Ковијанић и оно представља монографију о овом которском градитељу.[3] Оба су рада довољно позната, а у новијој су литератури и коментарисана, због чега је непотребан поновни осврт на њих.[4] Пројектантски, пак, поступак дечанског неимара покушао

[1] В. Петковић, Ђ. Бошковић, *Манастир Дечани I*, поглавље: *Архитектура*, Београд 1941, 19—196, пл. I—LXXII (убудуће: Ђ. Бошковић, *Дечани*).

[2] Р. Ковијанић, И. Стјепчевић, *Културни живот старог Котора I*, Цетиње 1957, 116—132.

[3] Р. Ковијанић, *Вита Которанин, неимар Дечана*, Београд 1962.

[4] Уп. В. Кораћ, *Градитељска школа Поморја*, САНУ, Посебна издања, књ. CCCLXXXIV, Одељење друштвених наука, књ. 49, 174—177.

је да одгонетне архитекта Слободан Васиљевић.[5] Нашао је да је равностранн троугао чинио основу композицијског система којим се Вита служио, што је већ раније Ђурђе Бошковић претпоставио.[6] Двоструки равностранн троугао, односно правоугаоник θ био је, по Васиљевићу, коришћен за одређивање како многих делова основе тако и свих битних делова горње конструкције и фасада ове грађевине. Његове је исходе у целини прихватио Војислав Кораћ.[7] О могућим, пак, Витиним инспирацијама споменицима било из рашке, јужноприморске, или неке друге архитектуре писали су Бошковић и Кораћ не налазећи нигде довољно блиске аналогије дечанској грађевини.[8] На могуће Витино угледање на старије которске споменике скрено је пажњу Ђ. Бошковић, а после њега узгред је исто поменуо и Васиљевић наводећи податак да су которска катедрала светог Трипуна и дечанска црква једнаке ширине.[9] Бошковић је говорио и о неким другим подударностима између которске или рашких цркава и дечанскога храма.[10] Та су ме запажања навела на упоређивање мера и појединачних делова дечанске са которском и рашким црквама у нади да ће се на тај начин одређеније сагледати њихов међусобни однос и евентуално тим путем открити ток настајања Витине концепције за дечанско здање.

Знамо да је скулптура студеничке Богородичне цркве утицала не само на иконографски програм, већ и на начин моделовања истог украса на дечанском храму. Могло би се рећи да се у најопштијем виду исто случило и са архитектуром ових двају здања, јер оба имају камене мермерне фасаде романичкога стила, али схема основе и просторна структура, као и многе техничке појединости различите су на ова два споменика. Упоређивањем дечанске цркве са осталим рашким сакралним здањима види се да је исти такав њен однос према Жичи, Милешеви и свим потоњим рашким црквама сем према Бањској. Између цркве светог Стефана у Бањској и дечанске богомоље постоје сличности у концепцији кључног куполног дела и олтарског простора (сл. 2 и 3), а постоји извесна сличност и у сразмерама наоса. Међу рашким црквама најсложеније ступце под куполом има бањски Свети Стефан, и то на источној страни. Рашчлањени су на начин да сваки, попречни, или подужни, лук има одговарајући степен на ступцу (сл. 3). Од стубаца према истоку постоје два подужна лука којима су протезис и ђаконикон одвојени у горњој зони од средишњег олтарског простора. Ти су луци зракасто постављени тако да је травеј пред средишном апсидом шири на источној страни. Исто тако необично рашчлањене ступце — али сад и на западној страни, јер је у питању базилика — има црква Христа Пантократора у Дечанима, поред тога што је ту, на исти начин као у Бањској, постигнуто да средишна апсида буде шира. Поред тих очигледних сличности, може се и из композиције целе основе дечанскога храма наслутити да се Вита надахнуо бањском црквом када га је уобличавао. Ако би се, наиме, уместо високих дечанских преграда — што деле наос од параклиса — замислили зидови и они, исто тако замислили у западном травеју између бродова и уз њих параклиси, цртеж основе дечанске цркве био би врло близак основи Милутинове задужбине (сл. 4).

Уочене сличности између схеме основе дечанске и бањске цркве намећу, као даљу последицу, претпоставку да се и у спољашности дечанскога храма огледала бар делимично спољна артикулација Милутинове задужбине. Можда је, наиме, већ у Бањској био остварен тај необичан куполни део — који сада постоји само на дечанској цркви — са постољем куполе које у подужној оси нема на обе стране кровове на истој висини, а истакнут је уздизањем околних кровова уобличених као на базилици (сл. 1). Могуће је, наиме, да

[5] С. Васиљевић, *Наши стари градитељи и њихове стваралачке културе*, Zbornik zaštite spomenika kulture VI—VII (Beograd 1956), 14—33.

[6] Ђ. Бошковић, *Дечани*, 41, сл. 23.

[7] В. Кораћ, *нав. дело*, 169—172.

[8] Ђ. Бошковић, *Дечани*, 115—127; В. Кораћ, *нав. дело*, 177—179.

[9] С. Васиљевић, *нав. дело*, 15.

[10] Ђ. Бошковић, *Дечани*, 115—122.

ни у Бањској певнички простори нису имали двоводне кровове постављене управно на подужно тело грађевине, већ једноводне подужне, јер такав је спољни облик био усвојен већ за Сопоћане. Имао га је после и ариљски храм чији је само средишни део обликован у виду базилике; по облику тог дела најближи је дечанском, с том разликом што је у Дечанима, ту око куполе, још наглашеније степенасто уздизање кровова.

Омеђавање и обележавање у Дечанима рашког плана само високим преградама, у просторном погледу, иначе, базиликалног склопа, говори да је поред Бањске Вита имао у свести као узор неку значајну базилику. Разложно је претпоставити да је посреди био которски Свети Трипун. Одиста, поређењем основе дечанске цркве са планом которске катедрале (сл. 5) опажа се сличност у општој концепцији ових двају споменика, али и подударност у извесним деловима. Обема црквама је заједничка подела средњег брода на по три травеја, ако се не узме у обзир западни полутравеј Светог Трипуна, за шта постоје разлози. Недавним истраживањима на которској катедрали открила сам, наиме, делове који наговештавају да је тај део цркве имао емпоре. То говори о посебној намени тога дела грађевине, поред тога што је он био просторно одвојен. Те су емпоре на засад недовољно јасан начин биле повезане са једним западним зданьем на чијем су прочељу стајала два висока звоника позната са ликовних представа.[11]

Ако би се о обрасцу судило на основу следбеника, односно о западном делу Светог Трипуна према дечанској припрати, смело би се претпоставити да је и ту постојало пространо предворје које је имало емпоре не само на источној већ можда и на остале три стране. Просторни склоп которског храма и концепција дечанског сакралног здања показали би се, у том случају, још већма узајамно повезани.

Да таква блиска веза постоји између та два сакрална здања наговештавају њихове мере. Тачно је да је ширина обеју цркава скоро иста и то не само у апсолутним износима већ и у броју мерних јединица, а готово је иста и величина стопе којом је размеравано на ова два споменика. Њихове се ширине разликују за свега 10 cm (код дечанске цркве износи 15,93 m, док је которска катедрала широка 16,05 m), али је у ширини обе цркве садржан исти број од 56 стопа, величине 28,64 до 28,8 cm. Из тих мера се види да је у которској катедрали по одбитку 86 cm — односно 3 стопе за зидове — остатак био подељен у односу 1:2, тако да је ширина главног брода до осе стубаца износила 25 стопа, док је ширина бочних бродова била упола мања (сл. 5).[12]

Највећа, међутим, сличност у облику основе и горње конструкције постоји између дечанских параклиса и бочних бродова Светог Трипуна. То се могло утврдити после недавних истраживања которске катедрале, јер су она омогућила да се назру њени првобитни носачи и тадашњи облик горње конструкције у бочним бродовима (сл. 6-а).

Из изложеног поређења дечанског храма са црквом Светог Стефана у Бањској и са которским Светим Трипуном, смело би се закључити да је Витина концепција за дечанско здање произашла из сажимања облика и просторне структуре ових двају старијих сакралних грађевина. После тог сазнања покушаћемо још једном да проверимо да ли је при томе неимар дечанскога храма само механички сјединио просторне облике преузете са њих у једну неорганску целину, како је Васић мислио,[13] или је, напротив, користио нека посебна знања о пропорцијским односима, као што је архитекта Слободан Васиљевић тврдио. Подстицај на поновни осврт на сразмере и архитектонску композицију дечанскога здања проистекао је из техничких цртежа којима сам располагала, а који његове сразмере

[11] О звоницима которске катедрале уп. В. Кораћ, *Првобитна архитектонска концепција которске катедрале XII века*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 3 (1967) 3—30, са старијом литературом.

[12] Ту је унутрашњу поделу већ раније запазио С. Васиљевић, уп. *нав. дело*, 15, сл. 13.

[13] М. Васић, *Жича и Лазарица, Студије из српске уметности средњег века*, Београд 1928, 74.

показују нешто другачијим него код Васиљевића. Провера основних мера грађевине показала је, наиме, да се оне не слажу са цртежом основе конструисаном уз помоћ равностраних троуглова који је предлагао Васиљевић. Чинило ми се, поред тога, да је Васиљевићев пропорцијски систем за дечанску цркву одвећ сложен и да извесну сметњу замишљеном пројектантском поступку чини околност што са композицијском схемом предложеном за заснивање основног габарита цркве помоћу равностраних троуглова није у корелацији целокупна унутрашња подела простора. Због тога је Васиљевић, поред триангулатуре, претпоставио коришћење и других система за ту поделу. Размишљајући о композицији фасада био је, опет, понесен знатно познијом геометријско-композицијском схемом Чезаре Чезаринија за миланску катедралу.[14] Подстицај за поновни осврт на пројектантски поступак дечанскога неимара нађен је и у цртежу уклесаном на крају његовог ауторског натписа на тимпану јужнога портала (сл. 7) за који је већ претпостављено да би могао бити Витин еснафски симбол.[15] Он је, међутим, могао бити не само еснафски већ и конструкторски симбол, у ком би случају његова грађевина у Дечанима била заснована, не на равностраном троуглу, како је Васиљевић мислио, већ на квадрату. Извесни слични мајсторски знаци већ су раније протумачени као кључ-схеме. Тако је Функ Еле (Funck Hellet) на пример, у тзв. француском петлу, видео кључ-схему француских средњовековних мајстора у којој би били садржани односи и међусобне сразмере свих битних делова грађевине (сл. 8).[16] Знамо, са друге стране, да су постојали омиљени геометријски ликови међу којима је квадрат имао истакнуто место. У најранијим сачуваним средњовековним техничким приручницима дају се, наиме, упутства за његову декомпозицију поред тога што је квадрат био основа геометријско-композицијског поступка античких неимара. Као пример може да послужи цртеж из албума Вилара де Онкура (Villar de Honnecourt) из XIII века[17] и доцнијег приручника мајстора Рорицера (M. Roritzer) из XV века (сл. 9).[18] У дуготрајним претходним спекулацијама о геометријским ликовима и њиховим својствима састављени су квадрати образовани од различитих бројева — уписиваних на његовим усправним и водоравним линијама и на дијагоналама — чији је збир увек био исти: такозвани магични квадрати. Придаван им је нарочит значај, а Кинези су чак на једном квадрату таквих својстава темељили објашњење стварања свога царства, или на својству његових бројева заснивали палате својих царева.[19] Не би, стога, било необично да је квадрат са дијагоналама, уклесан уз Витин ауторски натпис, његов конструкторски идеограм и кључ-схема његовог пројектантског поступка. Да таква могућност постоји, назире се из схеме основе дечанске цркве и остварене поделе средишног дела на квадратна поља засведена куполом или крстастим сводом.

Неколико је тачака и просторних облика утицало на концепцију рашких сакралних грађевина, па се на њима заснивао и цртеж њихове основе. Полазна дуж при пројектовању и доцнијем размеравању била је оса грађевине правца исток—запад и друга, постављена у односу на њу под правим углом. На пресеку те две осе било је место за куполу, а у концепцији целине видну је улогу имала тачка где је смештена олтарска трпеза. Пола-

[14] Чезаре Чезарини је својим цртежима илустровао Витрувијево дело о архитектури, издато 1521. године, и они нису служили за пројектовање миланске катедрале. Сматра се, истина, да је пропорцијски систем који је применио коришћен знатно пре његовог времена.

[15] С. Ненадовић, *Симболи градитељскої позива на споменицима у Србији*, Zbornik zaštite spomenika kulture XXII—XXIII (1972—73) 34, сл. 1.

[16] Мајсторски се знаци појављују врло рано. Некада су то били монограми, а чешће нека врста идеограма, уп. A. Choisy, *L'art de bâtir chez les byzantins*, Paris, 1882, 171, 172. За извесне се знаке претпоставља да представљају конструкторске амблеме, односно систем пропорционисања, уп. Ch. Funk-Hellet, *L'équerre de maîtres d'oeuvre et la proportion*, Les Cahiers techniques de l'art, t. II, fsc. 1, 3, Strassbourg 1949, 41.

[17] H. Hahnloser, *Villard d' Honnecourt*, Wien 1935, t. 39.

[18] M. Łodynska-Kosinska, *Geometria architektow gotyckich* Kwartalnik Architektury i Urbanistyki, Warszawa 1964, no. 2, t. IV, 91—94 i rys. 1—3, са старијом литературом о Рорицеру.

[19] P. Sergescu, *Histoire du nombre*, Paris 1948, 16.

зећи од тих основних услова, унутрашњост је куполних цркава рашчлањавана зависно од најбитнијег просторног облика, од куполе, јер је та мера горње конструкције била пројектни модул за заснивање целе основе,[20] поред тога што је од избора њеног места зависила општа архитектонска композиција грађевине. У Дечанима купола је смештена у средиште правоугаоног простора одвојеног за главни део цркве, на пресеку дијагонала његовог цртежа. Има распон тамбура и калоте 20, односно полупречник 10 стопа, а тај је број у различитим видовима поновљен у овој грађевини.

Куполна се конструкција дечанскога храма разликује, међутим, од структуре тога дела у другим рашким црквама. Овде је размак између носача куполе 16 стопа, у средњем појасу — са унутрашње стране кубичног постоља куполе — износи 17 стопа, а распон калоте, како је наведено, има 20 стопа. Упркос тим разликама постоји једнак осовински размак (а) дуж подужне осе. Унутар тог основног квадратног растера образована у поља величине 16×16 стопа — колико износи један од распона куполног дела — а остатак је узет за носаче и одговарајуће попречне лукове (сл. 10). Тај је ритам несумњив, јер се поклапа са носачима и горњом конструкцијом храма. Из цртежа, пак, целог храма може се разабрати да је за ширину усвојенено 56 стопа — као код Светог Трипуна — чиме је условљена и његова дужина пошто се неимар одлучио да га уобличи у виду дуплог квадрата (1:2), тако да укупна спољна дужина дечанске цркве има 112 стопа. Та је дужина подељена на пет једнаких делова чије мере имају цео број стопа (22). Од укупне дужине одвојена су после за наос три дела, а два су остављена за припрату. Добијен основни модуларни растер даље је дељен на описани начин.

Графичка схема за уобличавање дечанске цркве само се делом ослања на податке узете са Светог Трипуна, а знатно више на дијаграм цркве светог Стефана у Бањској. Та подударност пројектантског поступка можда је последица учешћа неимара дечанске цркве у грађењу Бањске, како је већ давно Бошковић претпоставио.[21] У цркви светог Стефана, наиме, поље над којим је изграђена купола износи 2×12 стопа, а та је мера умножена садржана у њеној укупној дужини као и у њеној ширини (сл. 11). Сличност између пројектантског поступка та два храма огледа се и у сразмерама бочних бродова и параклиса Дечана, јер се и овде њихова мера поклапа са величином модуларног растера из средњег дела (а), као код Бањске, с том разликом што је одмеравање у попречном правцу започето по одбитку ширине носача. Из изложених података се, према томе, види да постоји начелна сличност у геометријско-композицијској схеми коришћеној за Милутинову задужбину и дечањску цркву, али није примењен исти систем мера; у Бањској је хексаметријски.

Геометријска схема наслућена из основе средњег брода дечанског здања (сл. 10) поклапа се са цртежом који је препоручио мајстор Лахер (Lacher) у свом приручнику за конструкцију базилике (сл. 12), због чега се не може искључити могућност да је неимар дечанске цркве за њу сазнао градећи базилике.[22] Из сачуваних старих техничких цртежа види се, исто тако, да је елевација зграда била зависна од основе, јер су се обе заснивале на истој геометријској схеми, о чему сведочи цртеж мајстора Антонија Виђенца за миланску катедралу (сл. 13).[23] Ту је укупна висина цркве до средишта свода средњег брода једнака ширини цркве до оса бочних зидова, а сводови се спуштају пратећи основну графичку схему, а то значи под углом од 45⁰. Таква корелација између основе и горњег дела дечанске

[20] Ch. Funk-Hellet (*op. cit.*, 48) свакако је у праву када мисли да су код катедрала мере носача на укрштању брода и трансепта представљале модул који је условио основу целе грађевине.

[21] Ђ. Бошковић, *Дечани*, 122.

[22] Делови из Лахеровог приручника објављени су већ почетком прошлог века и од тада га имају у виду многи историчари архитектуре, нарочито испитивачи готичког градитељства, уп. P. Booz, *Der Baumeister der Gotik* München — Berlin 1956, 45.

[23] P. Frankl, *The Gotic Literary Sources and Interpretations*, Princeton univ. press, 1960, ill. 14.

цркве није остварена стога што је њена елевација одређена аритметичким путем, а не применом неког геометријско-композицијског метода. То је последица захтева да укупна висина цркве до темена куполе износи 100 стопа, због чега је њен горњи део издељен на зоне високе по 10 стопа. О подели на по 10 стопа докази су бројни. Првом водоравном линијом на висини од 10 стопа одређени су потпрозорници најнижих прозора, на 30 стопа пао је завршни венац на апсидама параклиса, а на 40 стопа њихов завршни венац на подужним зидовима као и теме сводова у њима (сл. 10). На следећу поделу подигнути су највиши делови сводова у бочним бродовима, а на висини од 60 стопа уграђен је венац са којег полазе унутрашњи слепи лукови кубичнога постоља куполе. Он се завршава на 70 стопа, а на истој је висини и слеме највишег дела крова. На 90 стопа почиње кривина калоте, а на спољној страни на тој је равни уграђен фриз слепих аркада.

Из изложеног летимичног осврта на пропорцијске односе делова дечанског храма произилази да је он конциповане на основу геометријско-композицијске схеме засноване на квадрату, а не равностраном троуглу, како су Бошковић и Васиљевић мислили. Уз помоћ тог једноставнијег система одређен је, прво, основни габарит цркве сразмере 1:2. Унутрашњу поделу простора неимар је остварио помоћу модуларног растера величине 22 стопе, због чега је за наос одвојио три поља (66 стопа) и на пресеку дијагонала образованог правоугаоника сместио је куполу своје грађевине. У духу истог пројектантског начела, распоредио је носаче у припрати образујући уз бочне зидове једнака три поља величине 10 стопа.

Мере примењене на дечанском здању говоре да су за његово уобличавање коришћена два пројектна модула; износе 22 и 10 стопа. Бројеви 10, односно 3, 5 и 6, вероватно су коришћени у композицији дечанског здања због свог нарочитог значења, као што је био случај и са одабраним основним геометријско-композицијским ликом. Истина, извесни научници мисле да су геометријско-композицијске схеме у средњем веку коришћене само за олакшавање рада грађевинара,[24] али постоје многи наговештаји да су, уз употребну вредност, у свести људи стекли симболичан смисао, а нарочито бројеви чији су носиоци били остварени грађевински облици.

Као потпора за предње тврђење могу се узети текстови из старих књига о бројевима у којима се међусобно преплићу практична упутства за коришћење бројева и основних геометријских ликова са тумачењем њиховог дубљег космолошког смисла. Тамо изложена схватања последица су, као што је познато, околности да се до математичких сазнања долазило дуготрајним експериментима далеко пре него што су она теоријски објашњена, због чега су математички аксиоми имали врло дуго у свести људи мистично-космолошко значење. У једној старој кинеској књизи о бројевима, говори се на такав начин о значењу како основних геометријских ликова тако и бројева.[25] Обе гране математике имале су удела у пројектовању грађевина, али на коришћене бројчане вредности обраћано је у науци мање пажње, или им није придаван смисао који су могли имати, а изгледа да су они били битни при њиховом конциповању. Као што је познато, дељени су већ код Платона, на аритметичке бројеве који се опажају у материји и савршене бројеве.[26] Размишљања о бројевима у контексту нарочитог смисла извесних међу њима, започета су, истина, знатно раније. Бројеви су временом постали специјализовани. Извесни су служили за означавање временских раздобља, други су ишли само уз божанска бића, а посебни су били бројеви који су симболизовали закон, правду, док су неки опет постали идео-

[24] E. Panofsky, *Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung*, Monatshefte für Kunstwissenshaft 1921, 208.

[25] Објављеној у *Traité des nombres*, Dantu, Paris 1863, уп. Н. Н. Киреев, *Ра природа в числах и числа в природе*, Париз 1948, 71.

[26] R. Gilles, *Le symbolisme dans l' art religieux*, Paris 1942, 42, 43; L. Paneth, *La symbolique des nombres dans l'inconscient*, Paris 1953, 173. и даље; R. Abellio, *La Bible document chiffré, Essai sur la restitution des clefs de la science numérale secrète*, Paris 1950, 12. и даље G. W. H. Lampe, *A Patritic Greek Lexicon*, Oxford 1976, 335—336.

грами царева, знак њихове везе са Богом.[27] У средњем веку размишљања у том правцу нису прекинута. Међу ученим хришћанима највише је настојао да објасни мистичан смисао бројева свети Августин истичући да су бројеви *sacratissimos et mysteriorum plenissimos*.[28] Број шест је, на пример, по светом Августину први савршени број, јер је први који произилази из својих делова (1+2+3=6), а уједно је дељив са 2 и 3. Он је одличан зато што је Бог створио свет за шест дана, али Бог је створио свет за шест дана стога што је то одличан број, каже свети Августин.[29] Свети Климент је, опет, понесено говорио о савршености броја 10. Он је за њега број после којег разум и геније нису у стању ништа боље да замисле.[30] Поменутој двојици хришћанских интелектуалаца може се прикључити и један свештеник из Лиона из V века, који је написао *Traité du sens systuque des formules de l'Ecriture Sainte*, у којем говори о значењу двадесет седам бројева.[31] Симболика бројева је заокупљала и потоње средњовековне интелектуалце и теологе. Тако је убрзо после Алкуиновог (Alcuinus Flaccus) писања о значењу првих десет бројева написано — почетком IX столећа — неколико дела енциклопедијског карактера у којима су сабране претходне расправе о математичким проблемима. Дела која се односе на значење бројева постала су, после тога, врло опширна поред тога што су била бројнија.[32] За ово разматрање важна је чињеница да су само извесни међу савршеним бројевима били значајни стога што су у себи омогућавали више математичких радњи, као поменути број шест, али да међу њима има и оних који немају та својства, што говори да значај бројева није произашао из њихове могуће вишеструке примене.

У складу са спекулацијама о бројевима средњовековних теолога размишљали су и тадашњи градитељи, настојећи — како истиче Асунто Розарио — да се платонско-аугустинска идеја лепоте визуализује као нумерички однос у простору.[33] У градитељској школи велике катедрале у Шартру учила се, такође, примена бројева у обликовању, трагало се за хармонијом оствареном у нумеричким односима.[34] Тома Аквински је, у исто време, сасвим одређено говорио да градитељ димензије једног дела треба да одреди у пропорцији према другом делу, или према целој згради.[35] Употребљени бројеви имали су при томе нарочити смисао и то како број архитектонских облика тако и број мерних јединица садржаних у њима.[36] Облици дечанског здања и бројеви коришћени при његовом конциповању сведоче да је и њен творац био посвећен у исте тајне, да је хармонију тражио у бројчаним односима. Број три — који је у разним висовима испољен на дечанској цркви — представљао је савршен број, јер је садржан у троуглу, поред тога што симболише

[27] G. Germain, *Homère et la mystique des nombres*, Paris 1954, 10, 20; R. Gilles, *op. cit*, 43—55.

[28] J. F. Bonnefoy, *La mustique des nombres*, Mélanges M. Viller, Revue d' ascètique et mystique, 99—100, avril-décembre, Toulouse 1947, 437.

[29] *Ibid*, 542.

[30] R. Gilles, *op. cit.*, 25.

[31] J. F. Bonnefoy, *op. cit.*, 541.

[32] Тако су из XV и XVI века остале сачуване читаве књиге посвећене значењу бројева, као Шарла Буја (Charles Bouilles) из 1510. и Ђос Клихтона (Joss Clichton) написана свега три године касније. У једној књизи првог говори се о савршеним бројевима, док друга носи наслов „Дванаест бројева". Клихтонова књига *De Mystica numerorum significatione* односи се на значење првих двадесет бројева, уп. J. F. Bonnefoy, *op. cit.*, 542—545. О делима из претходног раздобља уп., A. Cordoliani, *Un fragment wisigothique du Livre de nombre*, Madrid 1951, 129—144.

[33] Уп. Р. Асунто, *Теорија о лепом у средњем веку*, прев. Г. Ерњаковић, Београд 1975, 59.

[34] *Исто*, 93.

[35] *Исто*, 104.

[36] Постоји, истина, мишљење да су посреди значења која су често стечена *a posteriori* и то стога што су тумачења те врсте сачувана углавном у позним текстовима, уп. V. Mortet, P. Deschamps, *Receuil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au Moyen Age, XII—XIII siècle*, Paris 1929, V) Подсетимо се, међутим, да већ Евсевије говори о 12 стубова у презвитерију као обележјима апостола (C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire*, New Jersey 1972, 13) и да се у једном старом сиријском тексту говори о троделном прозору на олтарској апсиди као симболу свете Тројице, а о појединим деловима куполе као одразу одређених делова васељене. (A. Grabar, *Le temoignage d'un hymne syriaque sur l'architecture de la cathédrale d'Edesse au VIe siècle et sur la symbolisme de l'édifice chrétien*, Cahiers Archéologiques II, 1947, 46). То несумњиво говори да су, како целина, тако и сваки део сакралне грађевине имали преносно значење у складу са хришћанским учењем. Нарочито у византијској архитектури где су посвећени облици и симболизам били нарочито омиљени.

свету Тројицу, док је број пет оличавао хармонију. За број шест се веровало да обележава не само хармонију, већ да оличава лепоту и савршенство. Одговарао му је од геометријских ликова хексагон — најчешћи облик кристала — док је декада — коју чини збир четири прва броја (1+2+3+4=10) — сматрана савршеним бројем који оличава божанска начела. Овде у Дечанима, у цркви посвећеној Пантократору, можемо веровати да ни висина од 10×10 стопа није случајна, кад знамо да се у проповедима Псеудо-Хризостома, светог Кирила Александријског и других отаца, број десет везује за Христа Премудрост, и да слово ιωτα, које има вредност 10, представља у исто време почетно слово Христовог имена.[37] Изгледа да ни величина основног модуларног поља од 22 стопе није случајна. Образована је множењем π са 7, што је уједно и обим, а он је према пречнику оличавао, у свести хришћанског света, однос Оца и Сина према светом Духу.[38] Зато, када се размишља о бројевима и геометријским ликовима утканим у дечанско здање, постаје разумљив текст из поменуте старе кинеске књиге о бројевима: „*Знање Кеуа и Куа* (троугла и правоугаоника), каже се у књизи, *даје мудрости; тиме се познаје земља, а познавање земље приближава познавању неба — мудрости и бестрасности. Стране Кеу и Ку имају своје бројеве; знање тих бројева омогућује знање света*".

LES MODELES ET LES METHODES DE PROJECTION DE L'ARCHITECTE DE DEČANI

MILKA ČANAK-MEDIĆ

L'église de Dečani fait partie du petit nombre d'églises dont nous connaissons l'architecte. L'inscription située au-dessus du portail sud nous apprend que l'église est l'oeuvre d'un moine franciscain venu de la ville royale de Kotor, Fra Vito. Ses origines et sa réalisation à Dečani ont déjà fait l'objet de plusieurs études dans lesquelles on attire également l'attention sur le fait que Vito a pu être inspiré par d'anciens édifices sacrés de Kotor ainsi que par des monuments de Rascie. Ces remarques ont amené l'auteur à effectuer une comparaison au niveau des dimensions et de certains éléments entre l'église de Dečani et celles de Kotor et de Rascie, afin de déterminer de façon plus précise le rapport existant entre ces édifices. Cette analyse lui permet de conclure que l'église Saint-Etienne à Banjska et celle de Dečani présentent une similitude dans la conception de leur partie clé, surmontée de la coupole, et de leur sanctuaire mais aussi lorsqu'il s'agit des dimensions de leur naos. En observant la composition du plan d'ensemble du temple de Dečani elle a en effet pressenti que Vito avait pu s'inspirer de l'église de Banjska lorsqu'elle a imaginé des murs à la place des hautes cloisons séparant à Dečani le naos des parecclésions, ainsi que dans la travée ouest, entre les nefs. Le dessin du plan de l'église de Dečani se rapproche alors très fortement de celui de la fondation de Milutin. (ill. 2, 3, 4).

Certaines autres caractéristiques de Dečani ont révélé qu'outre l'église de Banjska, Vito avait egalementeu à l'esprit, comme modèle, une importante basilique. Celle-ci pourrait bien avoir été Saint-Tryphon à Kotor. Il existe en effet une similitude entre ces deux constructions. Celle-ci apparaît au niveau de la largeur des deux édifices, identique non seulement dans ses dimensions absolues, mais aussi par le fait qu'elle contient dans les deux cas un nombre identique d'unités de mesures de 56 pieds. La ressemblance la plus importante se manifeste toutefois au niveau de la forme des plans et des constructions supérieures des parecclésions de Dečani et des choeurs latéraux de Saint-Tryphon (ill. 6).

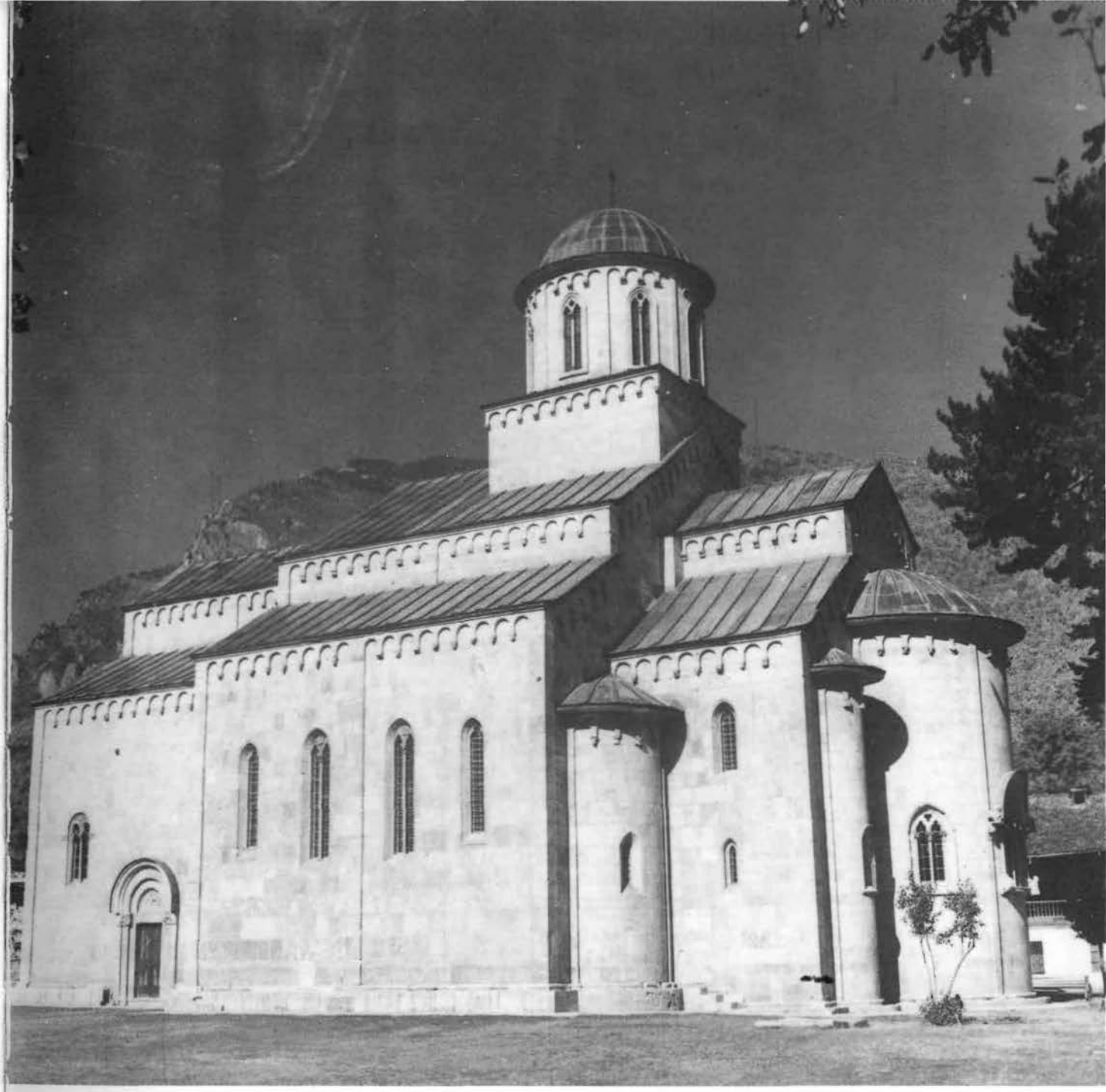
[37] G. W. H. Lampe, *A Patristic Greek Lexicon*, Oxford 1976, 681. Z. Gavrilović, *Le résurrection d'Adam: une réinterprétation*, Cahiers Archéologiques 27, 1978, 103. i n. 9. Ове последње податке, као и литературу, љубазно ми је дала колегиница Гавриловић, на чему јој још једном захваљујем.

[38] R. Gilles, *op. cit.*, 55.

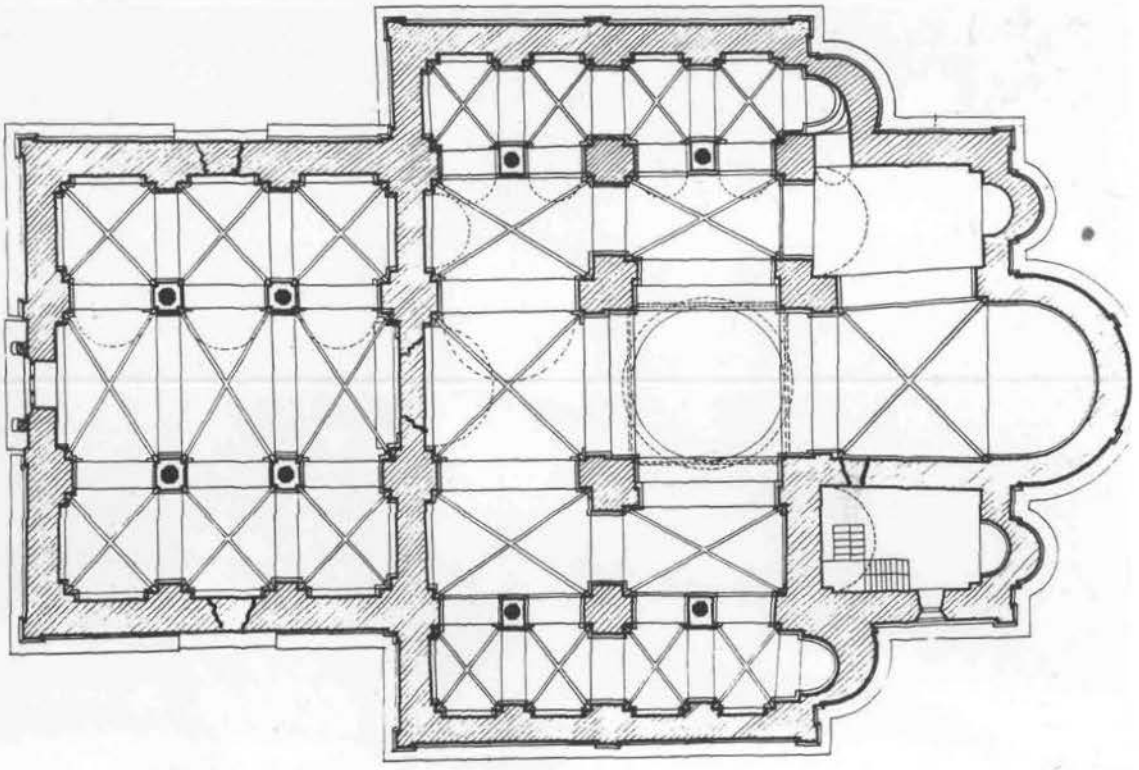
Ces observations générales posées, l'auteur s'efforce d'établir le procédé de projection de l'architecte. Celui-ci a fait l'objet d'études antérieures, on note cependant que cette fois-ci le relevé détaillé des dimensions de l'église de Dečani fait apparaître les proportions de cet édifice d'une façon quelque peu différente. Parmi les éléments ayant incité à aborder de nouveau cette question figure le symbole accompagnant l'inscription de l'architecte (ill. 7) que l'auteur considère comme pouvant être la marque de Vito en tant que constructeur.

En observant le dessin de l'ensemble du temple, l'auteur a constaté que sa longueur a été conditionnée par le choix d'une largeur de 56 pieds — comme à Saint-Tryphon — compte tenu que l'architecte a opté pour donner à ses proportions la forme d'un double carré (1 : 2). La longueur extérieure totale de l'égise de Dečani, qui aurait dû être pour cette raison de 112 pieds, atteint en fait 114 pieds. Cette correction a été effectuée afin que la longueur, mesurée depuis l'axe des murs, pût être divisée en cinq parties égales dont les dimensions comptent un nombre entier de pieds. De cette longueur totale, trois parties ont été consacrées au naos, deux étant laissées pour le narthex. Schema compositionnel géometrique de base ainsi obtenu a de nouveau été découpée par la formation à l'intérieur de son espace de travées de 16×16 pieds — dimensions correspondant à l'écart séparant les supports de la coupole — le reste de cet espace étant occupé par les appuis et les arcs transversaux correspondants (ill. 11). L'élévation de cet édifice n'est donc pas le résultat de l'application d'un système géométrique de composition mais d'une division arithmétique de sa hauteur totale de 100 pieds en zones de 10 pieds (ill. 15).

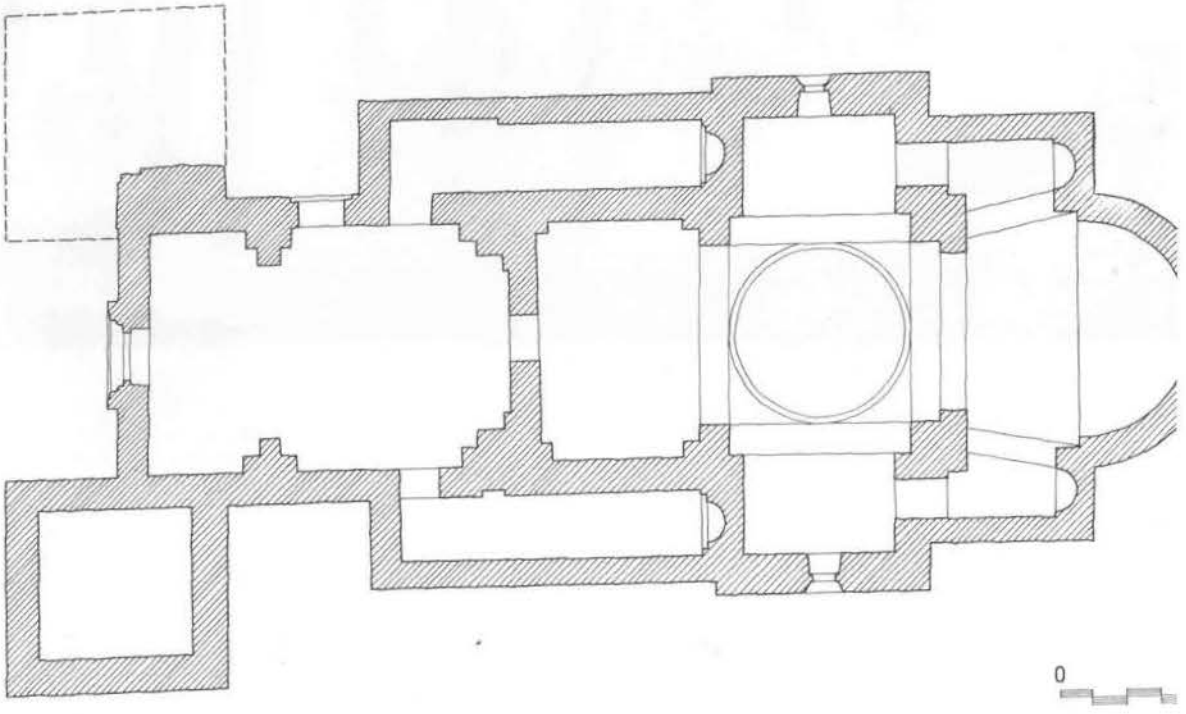
Il semble à l'auteur que les dimensions choisies pour l'édifice de Dečani comportent une valeur symbolique. Elle attire l'attention sur les anciennes oeuvres littéraires où l'on parle de leur sens figuré. Outre une telle signification des nombres 3, 5 et 6, le nombre 10, contenu dix fois dans la hauteur de l'édifice, présente lui aussi un sens particulier. Ce nombre est en effet considéré comme parfait puisqu'il incarne les principes divins, et sa présence ici à Dečani, dans l'église dédiée au Pantocrator, n'apparaît certainement pas due au hasard si nous nous rappelons que dans les prédications du Pseudo-Chrysostome, de saint Cyrille d'Alexandrie et d'autres Pères de l'Eglise, le nombre 10 lie la Sagesse au Christ et que la lettre ιωτα — qui a la valeur de 10 — est aussi en grec l'initiale du nom du Christ.



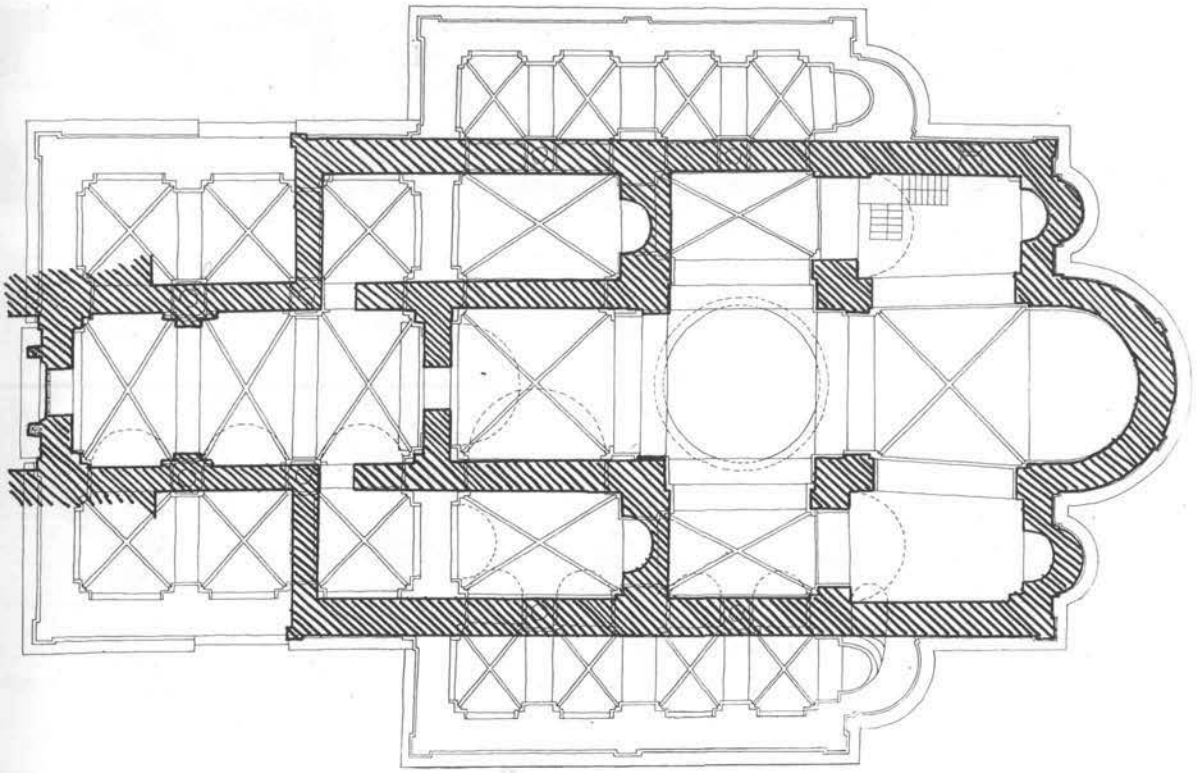
Сл. 1. Дечани поглед на цркву са југоистока
Fig. 1. Dečani, vue sud-est de l'église



Сл. 2. Дечани, основа цркве (према Ђурђу Бошковићу)
Fig. 2. Dečani, plan de l'église (d'après Djurdje Bošković)

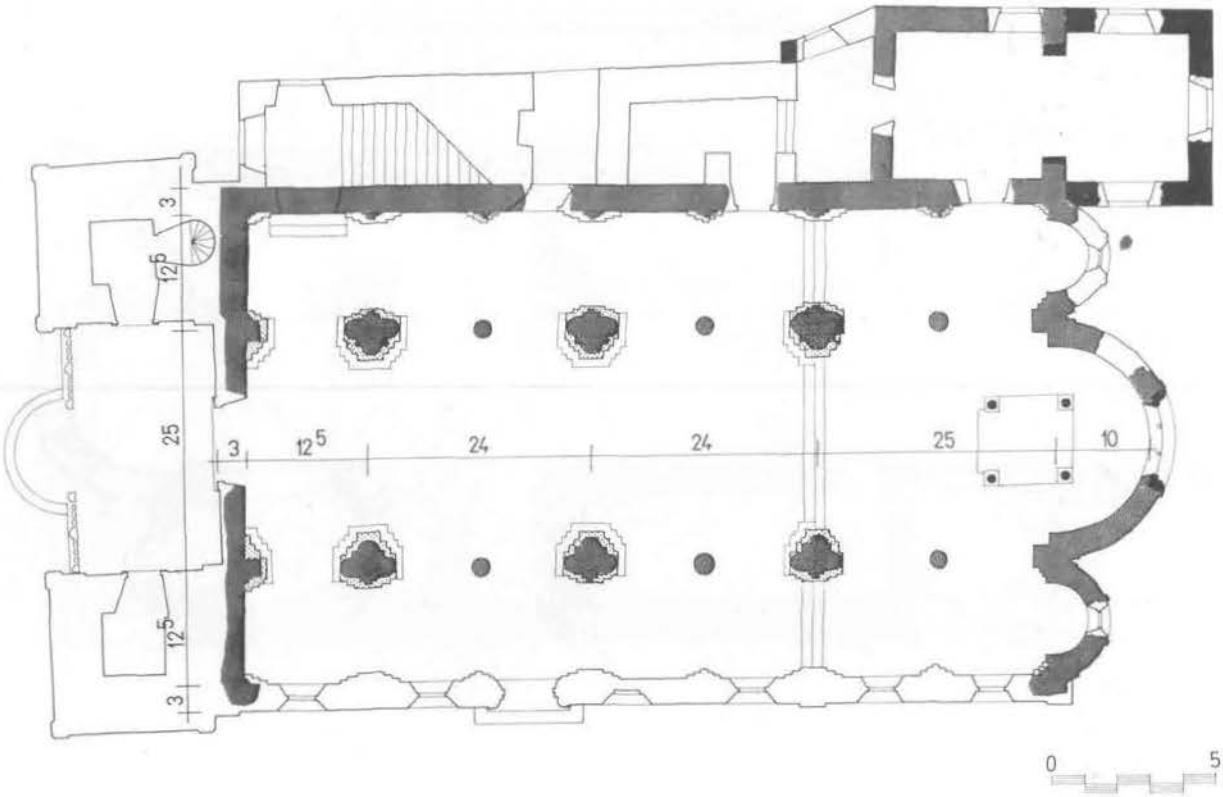


Сл. 3. Бањска, основа цркве
Fig. 3. Banjska, plan de l'église



Сл. 4. Дечани, основа цркве са уцртаном схемом основе бањске цркве

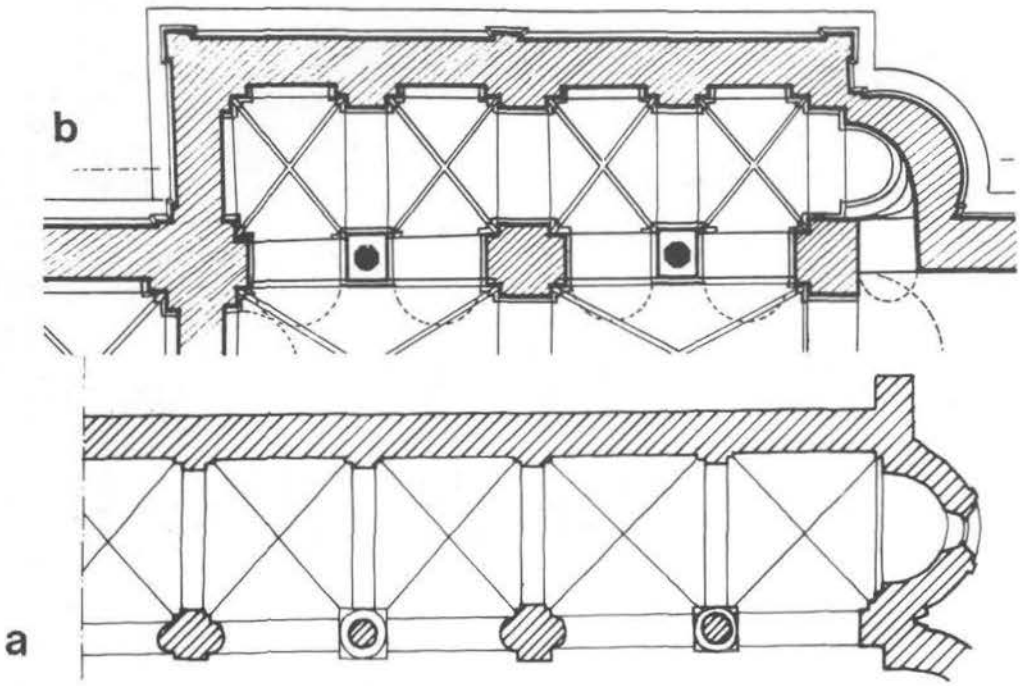
Fig. 4. Dečani, plan de l'èglise avec le tracé du schéma du plan de l'église de Banjska



1
2
3
4

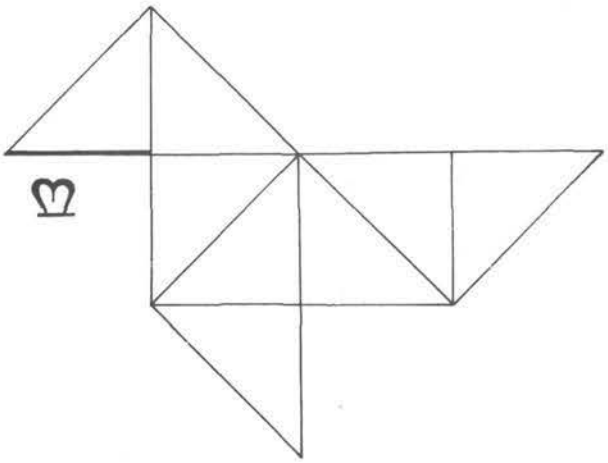
Сл. 5. Цртеж основе катедрале Светог Трипуна (1. остаци из XII века; 2. доградње из XIV века; 3. облога стубаца из XVI века; 4. конструкције из XVIII и XIX века)

Fig. 5. Plans du cathédrale Saint-Tryphon (1. parties du XII siècles; 2. ajoutés en XIV; 3. renforcements du piliers du XVI et 4. constructions du XVIII et XIX siècles)



Сл. 6. Основа бочних бродова катедрале Светог Трипуна (a), и бочних параклиса дечанске цркве (b)

Fig. 6. Plans des nefs latérales de la cathédrale de Saint-Tryphon (a), et des parrecclésions de l'église de Dečani (b)

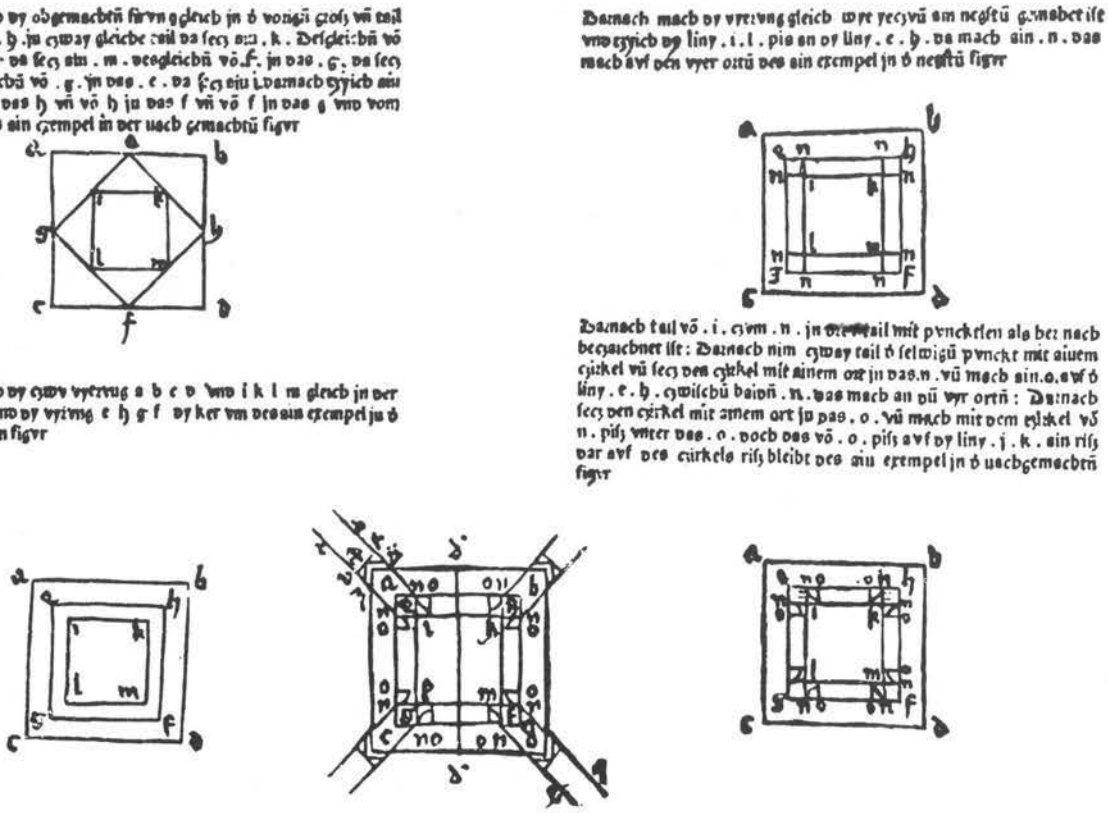


Сл. 8. Претпостављена кључ-схема француских средњовековних неимара

Fig. 8. Reconstitution du schéma-clé des architectes français du moyen âge

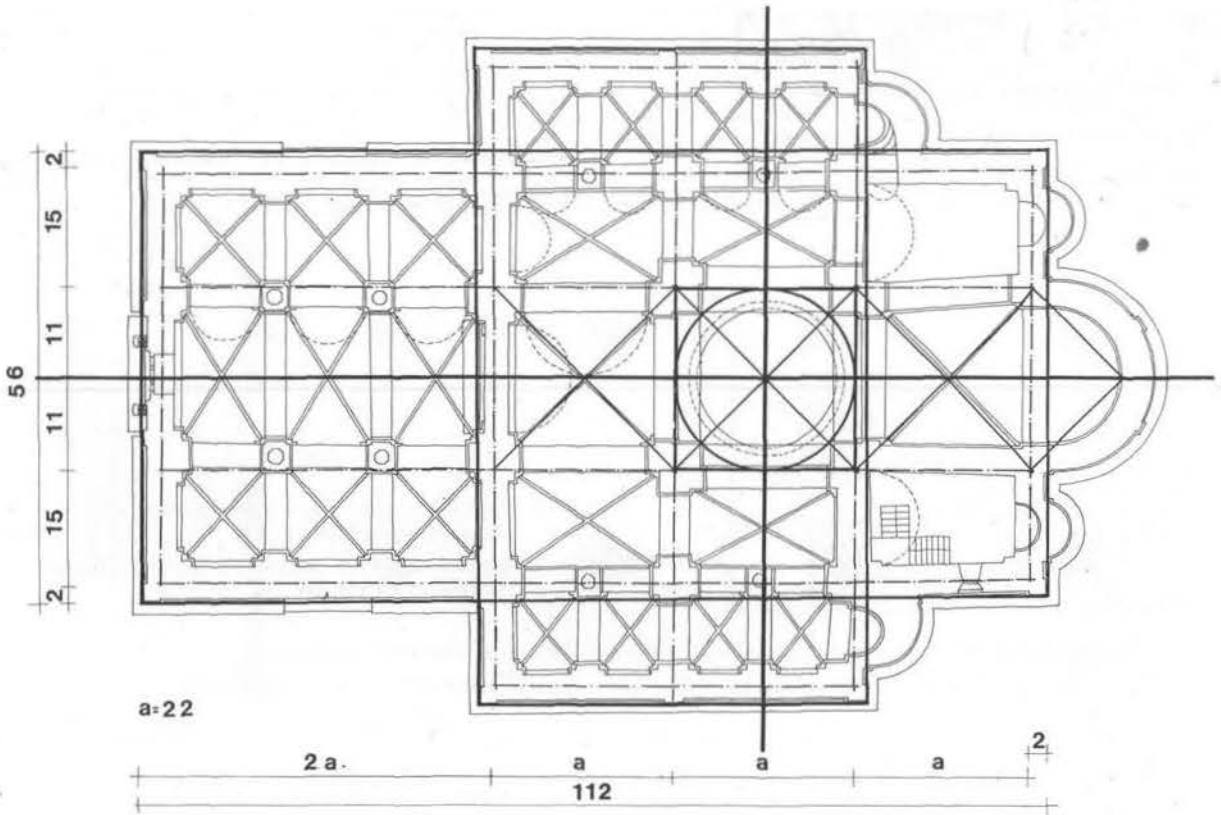
Сл. 7. Део натписа у тимпану јужнога портала са амблемом неимара Вите Которанина

Fig. 7. Partie de l'inscription sur le tympan du portail sud avec l'emblème de l'architecte Vita de Kotor

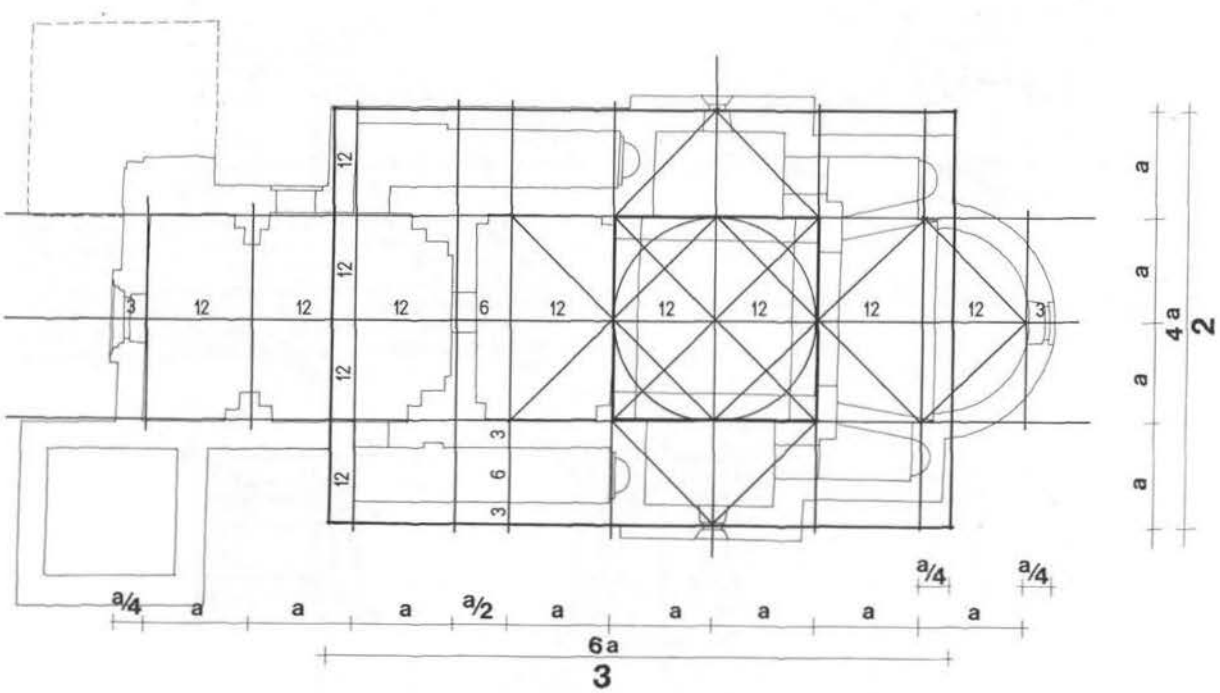


Сл. 9. Цртеж из приручника мајстора М. Рорицера (XV век)

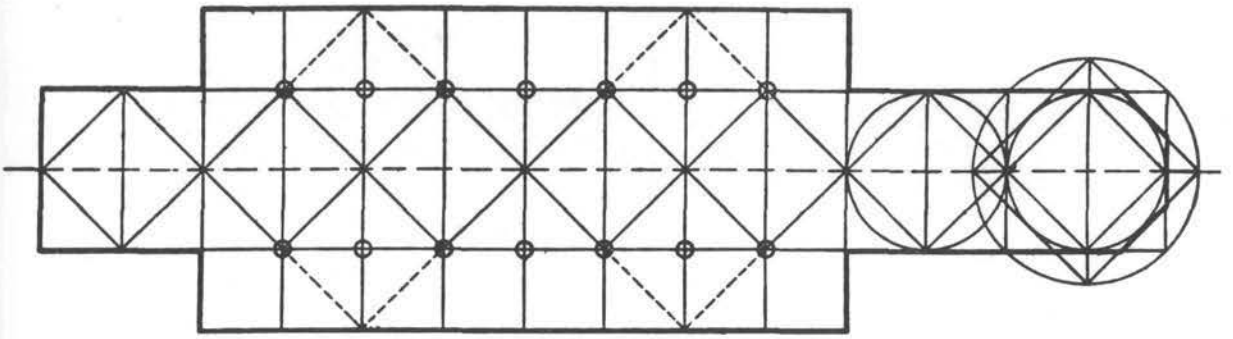
Fig. 9. Dessin provenant du manuel du maître d'oeuvre M. Roritzer (XVe s.)



Сл. 10. Сразмере основног корпуса дечанске грађевине и начин поделе унутрашњег простора
Fig. 10. ,Proportions du plan du corps de l'édifice de Dečani et découpage de l'espace intérieur

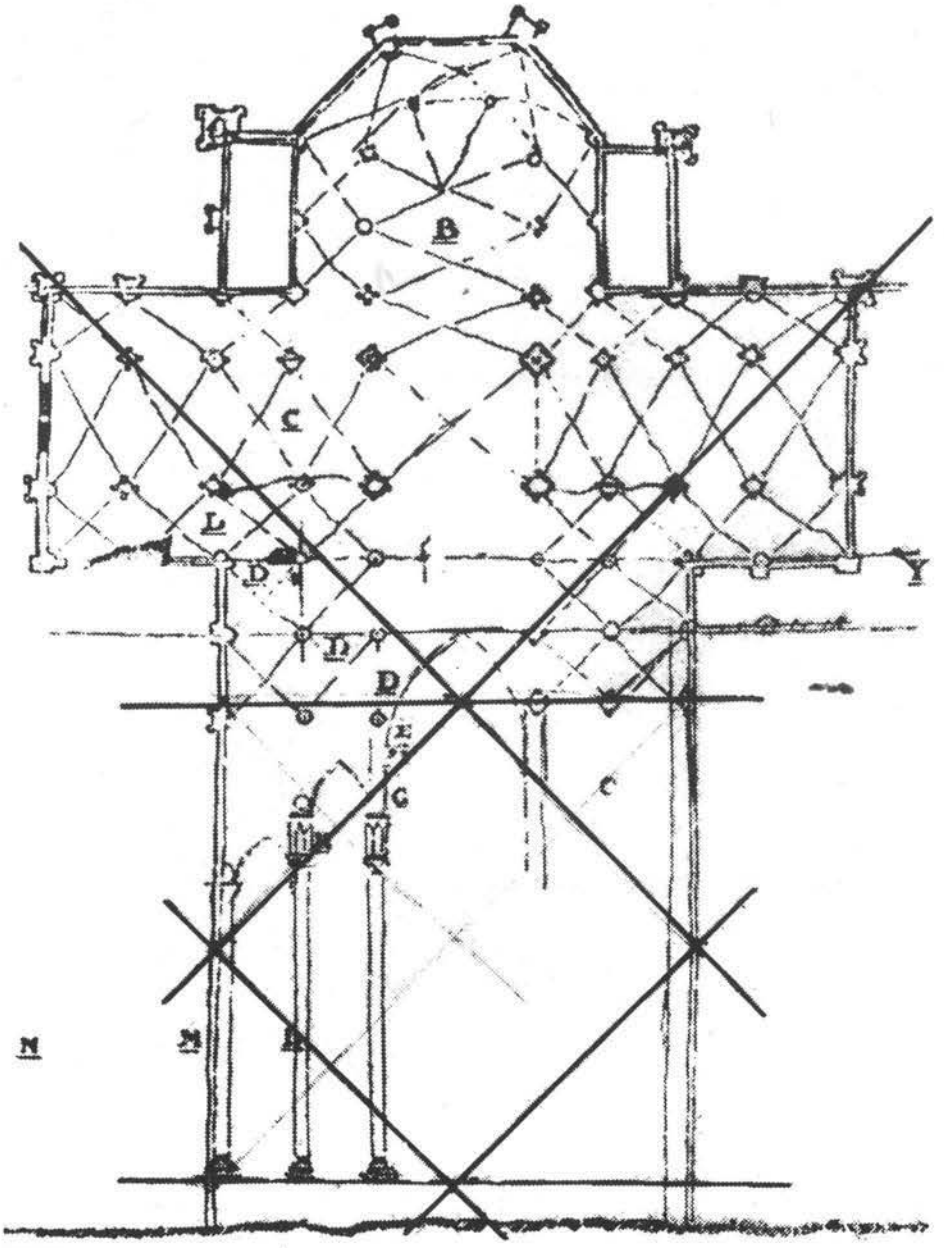


Сл. 11. Претпостављена композицијска схема коришћена за пројектовање цркве у Бањској
Fig. 11. Reconstitution du schéma de composition utilisé pour la projection de l'église de Banjska



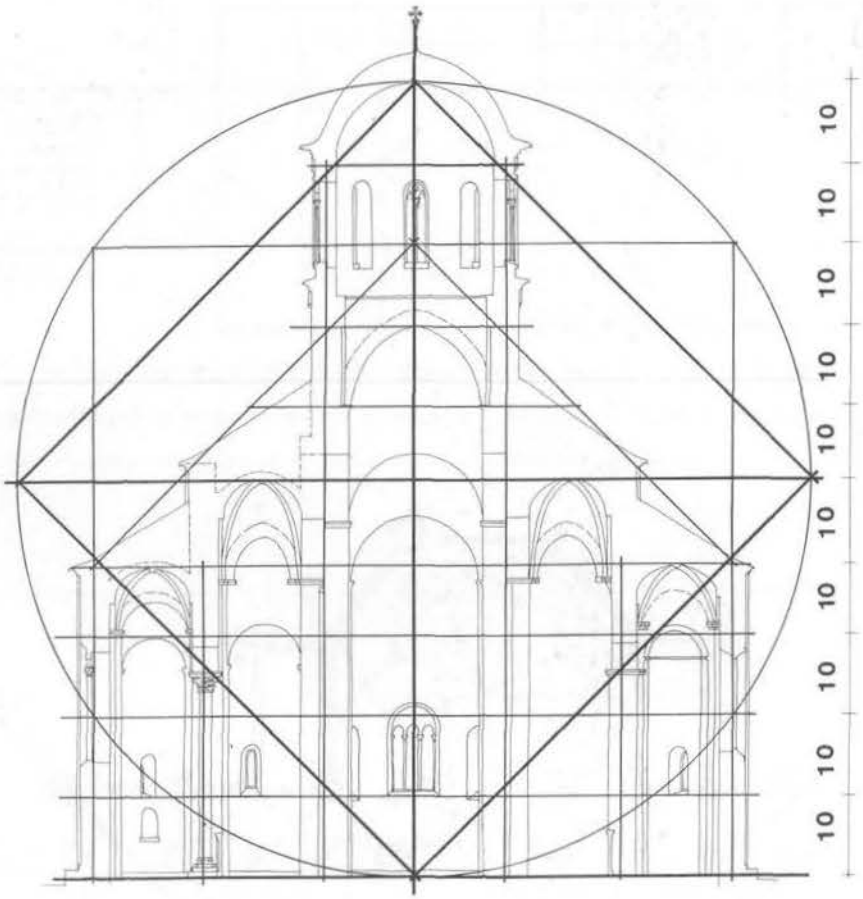
Сл. 12. Геометријске схема за уобличавање базилика из приручника мајстора Лахера (XVI век)

Fig. 12. Schéma géométrique pour le dessin de basiliques provenant du manuel du maitre d'oeuvre Lacher (XVIe s.)



Сл. 13. Цртеж основе и елевације мајстора Вићенца за миланску катедралу (XIV век)

Fig. 13. Dessin du plan et de l'élévation du maître d'oeuvre Vicence pour la cathédrale de Milan (XIVe s.)



Сл. 14. Поделе горњег дела дечанске цркве

Fig. 14. Découpage de la partie supérieure de l'église de Dečani

ДЕЧАНИ И АРХИТЕКТУРА ИСТОЧНОЈАДРАНСКЕ ОБАЛЕ У XIV ВИЈЕКУ

ИГОР ФИСКОВИЋ

Непољуљани податак да је задужбинску цркву краља Стефана Уроша III у Дечанима године 1335. саградио фра Вита из Котора, знатним је дијелом изучавање тог споменика усмјерио ка приморској умјетничкој баштини. У ствари, тај податак читаву проблематику облика и стила једног од највелебнијих остварења градитељства старе Србије чини особито занимљивим, јер залази у суштинске неке планове повијесног живљења и умјетничког стварања на нашим просторима. Изузетном разговијетношћу с њиме је освједочен спој приморског пластичног искуства и ликовних хтијења копненог залеђа у приликама које бијеху политички најнепосредније увјетоване, а културно оправдане дуговјеким обичајима готово природног повезивања тих области. Стога се у односима архитектонског лика реченог манастирског светишта наспрам развоју вјерског градитељства на нашој обали Јадрана и досад нужно говорило. Поглавито у књигама професора Ђурђа Бошковића и Војислава Кораћа,[1] па и студијама других истраживача ликовне прошлости Балкана,[2] изнесени су одлучни моменти за очитавање тог проблема унутар спознавања општих значења и значаја дечанске градње у повијести умјетности јужнославенских земаља. Захваљујући пак сазивачима овога скупа на позиву за судјеловање, принијео бих у заданој поредби неке огледе о средњовјековном градитељству на пријадранском подручју како би се свестраније заокружио склоп питања што су поново ових дана овдје изнесена на разматрање.

* * *

Недвојбено је да црква св. Пантократора у Високим Дечанима особитост грађевинско-просторних рјешења и архитектонско-пластичке рашчламбе у својој цјелини дугује околностима под којима је настала. На њој је остварен кључни онај сусрет ликовних концепција од којих је, сумарно узевши, једну промишљено задао моћни наручилац и учени водитељ градње, а другу стваралачки носио позвани извршилац дјела. Тако је прва опредметила постојане снаге унутрашње устрајности, а друга испољила силу извањског покретања јер се крајње радило о додиру двију култура. Исходи њихова здруживања у овоме случају достатно су приказани у знаности, те би свако понављање аналитичког поступка било излишно. А нема двојбе да најизворније квалитете дечанске цркве: врло разведено њено просторно устројство у особитоме односу наспрам вањском облику здања одре-

[1] Ђ. Бошковић, *Дечани — архитектура*, Monumenta Jugoslaviae artis veteris — I. Београд, 1941; В. Кораћ, *Градитељска школа Поморја*. Посебна издања САНУ — CCCLXXXIV / 49. Београд, 1965.

[2] Види нпр. А. Дероко, *Црква манастира Дечана*. Гласник Скопског научног друштва — 1933, итд.

ђеном грандиозношћу размјера и компактношћу грађе, проистјечу из тежњи наручилаца који унапријед зацрташе унутрашњу сврсисходност и вањску монументалност.[3] Исто тако највјеројатније по њиховом захтјеву тлоцрт светишта, па и развијеност сводовља из њега израслог, надовезује се на говор рашке школе као домаће предаје романичког доба. Утолико се мора утврдити да је при остварењу дечанског јединственог споменика локална традиција, налазећи како садржајне тако обликовне чврсте разлоге својег устоличења, свему подала незаобилазни биљег. Инзистирање на њој у било којем од истраживача докученоме виду, представља оличење колико актуалних повијесних стања толико константних неких настојања српске средњовјековне средине. Иза тога, дакако, стајаху разложите накане самога краља Стефана Дечанског, уобличене знањем и умјешношћу архиепископа Данила II до ступња равног програмској основи, ако не већ и идејном рјешењу сложеног архитектонског организма.

При иоле опсежнијем његовом очитавању неопходно је уочити да свјесно и пуно значења ослањање ауторитативних осмишљавалаца захвата на традицију, као начело дјеловања не бијаше страно ни градитељима цркве. А сусједно обичајима феудалне земље да за грађевине којима се посвећивала највиша пажња тражи каменаре из обалних градова, гдје се згушњаваху креативни потенцијали и укрштаху умјетничка сазнања, на Дечанима се обрео фра Вита из Котора.[4] Уза свеколико поштивање воље наручилаца и надзорника радова, он зацијело није понио мален удио при уобличењу грађевине, јер му је вишеструку улогу налагала дужност средњовјековног протомагистра.[5] Симптоматично је за оно доба али посебице и за профил — колико знамо — другдје неисказаног дјелатника, да се натписом побочног портала на првоме мјесту именује протомајстор, а тек потом нижу подаци о владару-ктитору цркве. Она је на тај начин овјековјечена управо као фра Витино дјело, а њему самоме је дана немала, нипошто безразложна важност.[6] То подупире увјерење да се радило о врсноме индивидуалноме стваралоцу, једноме од најспособнијих наших распознатих умјетника XIV стољећа, мада се о њему може још увијек судити једино вредновањем самих Дечана.[7] Тим више га из тамо забиљежених шкртих навода морамо уважити као кључну карику повезивања области одакле је он био дошао, и области гдје се дјелом потврдио тијеком раздобља које се у оба та подручја може сматрати преломним за опћи развој умјетничких побуда, а нарочито градитељског израза и ликовног укуса.

Наиме, у одређеним приликама на прагу XIV стољећа византски је свијет био испуњен више знаковима замирања неголи виталног прослијеђивања својих дотадашњих интензитета.[8] А на Балкану се тада, услијед познатим догађајима проузроченог раскида веза с источним центрима културног и умјетничког развоја, појачало окретање ка Западу.[9] Поглавито се то одразило у Србији, јер бијаше потакнуто комплексношћу политичке оријентације владарске куће и отвореношћу друштвених носилаца културног напретка, док је пријемљивост ликовног говора с тих страна била ионако већ укоријењена као битна

[3] Ђ. Бошковић, *н. гј.* (1) даље: *Дечани I* — стр. 23. и д.

[4] Сажету проблематику о мајстору даје: В. Кораћ, *н. гј.* (1) даље: *Град. школа* — стр. 174—179.

[5] У потпуноме свјетлу проблем тог наслова код нас није разрађен, али нема сумње да је врло често укључивао знања и дужности пројектирања грађевина, а не само руковођења градилиштима. Наводе за то дају ријетки архивски документи из обалних градова, а можда понајвише разматрања о самоме фра Вити у досадашњој литератури.

[6] Посебно је, наиме, истакнут углед града из којег је дошао и наглашен рок грађења, несумњиво задивљујући, те је уистину ријеч о мајстору и његову дјелу. Вјерујем да би се такав натпис морао довести у везу с иконографским објашњењем портала и опћом његовом улогом у иконологији цркве, што се тумачило на самоме симпозију 1985. године.

[7] Ако се докажу надасве занимљиви приједлози за проширење фра Витина дјеловања, изнесени на истоме Симпозију, онда се може поуздано вјеровати да је уистину ријеч о највећем нашем градитељу из XIV стољећа.

[8] Усп: V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*. Torino, 1967, pag. 353.

[9] Усп: V. Đurić, *Srpska srednjovekovna umetnost i Zapad*. Historijski pregled — I. Zagreb, 1959, str. 29—41.

саставница нарочито градитељско-кипарског рјечника.[10] А сувремена западњачка умјетност с окашњењем је тада у рубним зонама својег владања проживљавала прекрете који у најмању руку уродише стилском несигурношћу, јер се пријелаз из романике у готику није свугдје одвијао једнозначно. Читаво јадранско окружје као својеврсна периферија западноевропских колијевки културног успона епохе у том смислу бива врло огледно за одржавање древних навада и увриježених облика, односно за временски успорено, а количински суздржано прихваћање свјежих тековина не само с разлога своје удаљености од исходишта готичкога раста, него и због неотклоњивости снажне подлоге романичких домета. У складу с тиме и на источнојадранској обали дошло је до прожимања традиције и иновације, јер су се струје романичке упорности преплитале са струјама готичке продорности од средине XIII стољећа.[11] По свему, дакле, умјетнички развој прве половине XIV стољећа носи очигледне ознаке развоја ликовне мисли и праксе карактеристичног за периферијске средине.

Непобитно се ту утврђује и разјашњава категоризација споменичкога блага какву је спровео Љубо Караман у својој књизи О *djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva* 1963. године.[12] Зато се вриједи послужити његовим дефинирањем периферијске умјетичке средине као краја „који у становитом растојању од водећих културних центара прима побуде са више страна, усваја их и прерађује, развијајући самосталну умјетничку дјелатност на властитоме тлу. Такве средине знају реализирати широке синтезе из умјетничких облика различита поријекла у времену и простору, тј. из облика који не потјечу само из различитих крајева, него су такођер значајни за временски различите стилске периоде и фазе. У периферијској средини дубоко укоријењени облици неког стилског подријетла одржавају се дуго, чак и онда када у ту средину дострује нови стилски облици; тако настају занимљиве јаке ретардације стила и дуготрајне фазе пријелазних или мијешаних стилова на пријелазу из једног стилског раздобља у друго. Поред тога, у часовима изостанка јачих утјецаја извана јављају се рецидиве ранијих дубоко усвојених и дуго запретаних стилских склоности и облика...".[13] Указавши особно на недостатке сваког строгог схваћања или дословног придржавања изведених категорија, Караман је — тумачећи још и појмове граничне те провинцијске средине — писао доста о романичко-готичком слогу у споменичкој ризници источнојадранске обале, а важност истог се дубље разлаже у новијим студијама других стручњака о истој грађи. Полазећи од темељних при том прихваћених ставова, усмјерит ћемо их овдје назначеној тематици с увјерењем у ширу њихову примјењивост за закључивање о сродности дечанске задужбине и умјетности на источнојадранском приморју.

На Дечанима, наиме — доказано је то с више страна и у неколико махова, непријепорно је стапање романичких и готичких стилских чимбеника управо онако како се најчешће спроводило у сувременом градитељству диљем читавог источног Јадрана. Стога се неопходно осврнути барем на изабране споменике да се овом пригодом представе опћа стања у времену градње Дечана, како би се уочила не само упоредност развоја него и сродност постигнућа одлучних за њихова обиљежја. Она прије свега показују како су основне значајке ранијих стилских иначица унутар грађевно-просторног ткива остале наметљиво присутне док су већ надирала неотклоњива освјежења типологије и морфологије каменарског стваралаштва. Дјелимице бијаше то увјетовано околношћу да се

[10] Усп. Ј. Максимовић, *Которски циборај из XIV века и камена пластика суседних области*. Београд, 1961.

[11] M. Prelog, *Hrvatska*. Likovna enciklopedija Jugoslavije. Zagreb, 1984, стр. 563. и д.

[12] Izd. Društva historičara umjetnosti Hrvatske — књига 8.

[13] *Исто*, стр. 7. — види и поглавље 3: *Sloboda stvaranja periferijske umjetnosti*, стр. 77—101; Посебно се Љ. Караман дотакнуо проблематике Дечана у радњи: *Osvrt na neke novije publikacije i tvrdnje iz područja historije umjetnosti Dalmacije*, Peristil 1, Zagreb 1954, стр. 25, али то је мишљење, на жалост, остало незапажено.

многим раније утемељеним градњама у спорости подизања није могао мијењати зацртани лик иако их је затекао вал новина. Међу занимљивијима свакако је катедрала у Трогиру, јер је монументалној романичкој згради у раном XIV стољећу довршено предворје сасвим романичких оквира зацијело по цјеловитом пројекту.[14] Али су сводови као својеврсни уметак пошли к испрва непредвиђеној висини, те сложеним готичким рјечником изазивају мале неспоразуме између конструкције и архитектонске пластике, макар не одударају од читаве архитектуре на коју се поступно надовезује и звоник.[15] У строгим оквирима масивних зидова тако је означена врлетност бридовитог успона новосмишљене конструкције по истом осјећају којим је волуметрија романичког портала олакшана вертикалитетом готизирана оквира.

Такође је унутрашњост катедрале, посве романичка по замисли и утемељењу, добила је тек у XV стољећу такође готичке сводове нешто развијеније од оних у предворју над којима се диже прочеље готичких облика. Тако се на цијелој тој сјајној цркви, а не само на најчешће у том смислу разматраноме звонику,[16] објављује сукцесивни раст стилова зрелог средњег вијека дајући јој ознаке једног од најрепрезентативнијих наших споменика мјешовита стила.

А на сличан начин из XIII у XIV стољеће и други се првотни пројекти приводише крају углавном без промјена суштинских утаначених облика што одаје како је романичко изражавање обиљежило највећи дио стваралаштва. На томе путу звоник сплитске катедрале унаточ презрелости својег слога припустио је у бујно ткиво готику тек почетком XV стољећа, и то једино при конструкцијски нужним преинакама романичке структуре приземља.[17] У потврду сличноме могли бисмо навести и прочеље најмонументалније наше катедрале у Задру, којој се романичко здање продуљивало на западној страни почетком XIV стољећа. И код преслагавања првотне композиције уведени су готичка лунета средњег портала и мања розета у забату,[18] тако да је нови стил и ту дискретно дао свој звук модернизације одличних споменика у градским језграма навиклим на романичко рухо. У Дубровнику пак клаустар мале браће заснован је од својег утемељења унутар зидина по начелима двојног стила и прије неголи је Михоје Брајков уобличио хексафоре иначе познате међу најрепрезентативнијим дјелима романичко-готичког надахнућа код нас.[19] Наиме, на прочељу капитула, с којим се конструкција романичких сводова клаустра изравно сукобљава, романички се облици измјењују с готичкима који су чак чистији и препознатљивији од оних на каснијем уређењу двориштa.[20] Монументалност размјера и истанчаност клесања тог прочеља збијеног под сводове из касног тречента заслужује више пажње неголи јој се досад поклањало, јер се ради о иначе неодгонетнутим почецима овога самостана.[21] А и на његовоме звонику касније се понављају врло сродна рјешења вишедијелних прозора с готичким отворима унутар декоративних оквира романичких нацрта, али опет готичких клесарских мотива.[22]

[14] Иначе се у стручној литератури предворје сматрало посебно дограђеним. Иако проблем није докраја аналитички разријешен, сви су изгледи да настаје при зидању читаве цркве у првим десетљећима XIV стољећа.

[15] Као што је познато, недовршени је звоник дочекао млетачку опсаду 1420. године и био оштећен у бомбардирању с непријатељског бродовља. А управо на том, првом кату архитектонски и фигурални украс може да послужи овдје изнесеним тезама о пријелазноме стилу, чак с тиме да му кипарски обрађене главе с горњег вијенца наликују скулптури с Дечана.

[16] C. Fisković, *Trifun Bokanić — graditelj zvonika trogirske katedrale*. Novo Doba, 24. XII Split, 1940.

[17] C. Fisković, *Neobjavljeni radovi Bonina Milanca u Splitu*, Зборник за ликовне уметности МС, 3. Нови Сад, 1967, стр. 181. и д.

[18] I. Babić, *Anžuvinski biljezi u Dalmaciji*. Prilog Radovima Filozofskog fakulteta u Zadru — 23/1984, стр. 104. и д.

[19] C. Fisković, *Prvi poznati dubrovački graditelji*. Dubrovnik, 1955, str. 107—137.

[20] I. Fisković, *Srednjovjekovna skulptura franjevačkog samostana u Dubrovniku*. Zbornik Samostan Male Braće u Dubrovniku. Zagreb 1985, стр. 465. и д.

[21] A. Badurina. *Uloga franjevačkih samostana u urbanizaciji dubrovačkog područja*. Zagreb, 1974 (дисертација).

[22] Радње у претходним биљешкама и наведеном Зборнику 1985. дотичу, али не разрађују проблематику тог звоника, очигледно президаног након потреса са изворним дијеловима.

Све то потврђује да пријелазни или мјешовити стил у Приморју није био тек плод случајног избора саставака у срицању цјелина, нити посљедица самог временског хода у којем је готика претичући романику прибрајала своје печате настајућим структурама. Истину је прожимањем и усклађивањем старога и новога био обиљежен укус епохе која је дуж обале промицала велике градитељске захвате и располагала с немалим стваралачким снагама заузетим подизањем романичко-готичких споменика. Стога се та изражајна црта периферијске умјетности изложене двостраним потицајима и навикле на окашњења у развоју или праћењу развоја стила, уочава на главнини монументалних грађевина из XIV стољећа иако их је дуж обале већи број нестао. Можемо тако вјеровати да је и слагање геометријских чланака романичког декора, у несвојственој бујности преплетених с маштовитим мотивима готичке истанчаности на прочељу корчуланске катедрале поткрај XV стољећа, пуко подсјећање на првотни изглед грађевине која се у изворима спомиње под другим насловом.[23] У раскривању и тумачењу ликовне синтезе раздобља, наравно, мора се водити рачуна о друштвеним увјетованостима таквих стања, о начинима развоја дјелатности и видовима разгранатог стваралаштва, јер све то употпуњује слику самосвојности и врсноћа романичко-готичког стила диљем источнојадранске обале, али се у једноме маху не даде ни предочити а камоли објаснити.[24]

Између осталог, посебно је занимљиво да је вјерност романичкоме духу превладала архитектонским изражавањем на посве новим градњама у доба кад је готика, посве већ устаљена у западним пространствима Европе, пружала једино могуће надахнуће свима онима који бијаху способни и вољни да и'на умјетничкоме пољу проведу промјене неминовне у повијесним одвијањима. Становити су доказ томе бројне, на јадранским отоцима раштркане мале цркве, најчешће датиране по приватним даровницама из XIV стољећа а посве романички осмишљене.[25] Уз масивно затворену оплату и размјере задржане из претходних стољећа, на њима промјена полукружнога лука у шиљати на своду с појасницама или без њих, није битно озрачила цјелине суврименим, готичким схваћањем простора и архитектуре. На тој основи ће се, примјерице, на Корчули или Цресу распознати и посебне градитељске радионице не само као носиоци на крају средњег вијека превладалих предаја, него и као преносиоци касносредњовјековних искустава све до XVII стољећа.[26] Слично се запажа и у Боки которској, на низу рустичних црквица налик споменутима из сјевернијих зона обале, а датираних од XIV до XVI стољећа с јаким испољавањем начелне здружености романике и готике.[27]

Неоспорно је, дакле, да је локално стваралаштво са самосвојним архитектонским типовима и грађевинским моделима такође изван матица главнога стилског гибања подлијегало пријелазном или мјешовитом изразу. Уз свјесно одржавање романичких начела грађења, знамења другог средњовјековнога стила припуштаху се тек у споредним, понајвише декоративним чиниоцима. На многим црквицама романичког наличја затичемо истанчаније новине и ванске ознаке формалних промјена, које готово да се рађају из емпиријског искуства грађења умјесто из препорођених схваћања. Тако се, наиме, доимају појаве уских прозора на врло затвореним плаштевима већине тречентистичких црквица којима прочелне преслице звоника мјестимице дају нагласак виткости неусаглашен с тектоничношћу читавог грађевног тијела. А и на просјечном стамбеном градитељству древних градских језгри

[23] C. Fisković, *Korčulanska katedrala*. Zagreb, 1939.

[24] Зато уз основну литературу која пружа увид у стање споменика али најчешће не представља стање онаквим како сам га овдје приказао, дајем само назнаке за даљње изучавање споменика у правцу констатирања зрелосредњовјековне баштине са својствима двојног стила у Далмацији.

[25] I. Fisković, *Kasnosrednjovjekovne crkvice otoka Korčule*. Starohrvatska Prosvjeta — 14/III. Zagreb, 1984, стр. 231—258.

[26] Недвојбено су искуства касног средњег вијека обиљежила изградњу већине рустичних црквица на тлу Приморја.

[27] В. Кораћ, *Споменици средњовековне архитектуре у Боки которској*. Споменик САНУ — CIII / 1953.

готика је понајприје избијала на видјело у вањским чимбеницама који поред чисто функционалне имају и декоративну или вишу неку намјену умјетничког опремања и оплемењивања здања. Још у XIII стољећу унутар врло романичке обраде вишекатних кућа сред Сплита и Трогира отвараху се прозори и врата с оквирима готичког обриса,[28] а двојност стила се одржала све док је пројектирање и грађење представљало симултани чин домаћих мајстора каменара најтјешње везаних уза своје средине. Тако се упркос конзервативности поднебља растварала све сложенија особитост приморског градитељства заснована на слободној измјени облика двају стилова у више-мање јединственим цјелинама.

У случајевима пак нових грађевних типова извучених из раније непознатих програма, поступак дефинирања стилски идентичне физиономије здања чак је ишао обрнуто. На иначе прилично безизражајним грађевинама готичког узорка појављиваху се подсјећања на романику у клесаноме декору или су пластички истакнутији дијелови задржали романичке предлошке до дубоко у XIV стољеће. Међу познатије такве примјере свакако иде фрањевачка црква у Стону, подизана у касним десетљећима тречента.[29] Баш као на Дечанима и на њој се изнад доста ријетких, витких прозора готичког надвоја ниже вијенац висећих малих лукова опћенито јако омиљен у романици и проширен с иним варијацијама минуциозне обраде од XIII стољећа на Средоземљу.[30] А читава та црква, припадајући самостанској крајње поједностављеној готици, има портале састављене у провјереном романичком слогу какав изричитим освртањем према натраг испуња претежни дио каменарске производње тог доба у Далмацији. Тако се још више доводи у питање готичност зграда преко којих се обично појава тог стила у нашем приморју дефинирала и наизглед рано откривала. Ради се, међутим, о јасноме романичко-готичком стилу који се препознаје махом на проповједничким црквама у другоме слоју њихових остварења као што је на жалост уништена фрањевачка црква на сплитској риви.[31] А у поводу свега тога може се изнијети тврдња да је двојни стил нарочито цвао у другој половини XIV стољећа иако је приморје — особито у сликарству — тада било изложено све јачим упливима интернационалне струје тзв. дворске готике. У прилог томе подсјетимо се портала романичког нацрта а готичког уреса на цркви доминиканаца у Трогиру постављеног при каснем захвату млетачког кипара који се на таквом захвату и поносно потписао.[32] Неколико сродних портала унутар самога града преплитањем стилских чимбеника доказују истозначност укуса у том раздобљу необјашњеног оживљавања романичких предаја.

* * *

Иначе је тада, у разумљивом повијесном зрењу културе дуж читаве обале, знатније освједочена назочност страних ликовних дјелатника. Они, пак, умјесто провођења посвемашње модернизације пластичког израза ненадано пристају уз локално зацртане правце стилског развоја подупирући тек количинско гранање уходаних усмјерења и уздржавајући постојеће врсноће.[33] А у замјетно појачаној размјени људи и добара све учесталије бијаше одлажење мајстора из приобалних градова у залеђе на рад код тамошњих моћника.[34] Уједно ови с копна повремено судјелују у градском животу, те је феудална компонента на свој начин несумњиво обиљежила и умјетнички пораст приморских прометних среди-

[28] C. Fisković, *Romaničke kuće u Splitu i Trogiru*. Starohrvatska Prosvjeta — 2/III. Zagreb, 1952, стр. 129—178.

[29] C. Fisković, *n. dj.* (19), стр. 54—62.

[30] Ђ. Бошковић, *Дечани* — I, стр. 54, 139. В. Кораћ, *Град. школа*, стр. 111—115.

[31] C. Fisković, *Je li na splitskoj obali bila ranokršćanska crkva s krstionicom*. Kulturna baština, 9—10/VI, Split, 1979, стр. 9—19.

[32] C. Fisković, *Radovi mletačkog kipara Nikole Dente u Trogiru i Splitu*. Prilozi pov. umjetnosti u Dalmaciji — 14. Split, 1962, стр. 63—78.

[33] I. Fisković, *Uz Woltersovu knjigu «La scultura gotica Veneziana»*. Peristil, 20. Zagreb, 1977, стр. 145—162.

[34] C. Fisković, *Dubrovački i primorski graditelji XIII—XIV stoljeća u Srbiji, Bosni i Hercegovini*. Peristil, 5. Zagreb, 1962, стр. 36—44.

шта. У Трогиру једна од најљепших палача мјешовитог стила приписује се роду хрватских великаша Шубића, што је само један од знакова тјешњег везивања готичког израза уз витешку културу претежно ванградског задржавања.[35] Знајући пак за улогу Јелене Анжувинке при ширењу готике у српским земљама, опћенито ће требат изучити колико нови стил захваљује своје успјехе феудализму, а колико градским друштвеним средиштима. У свјетлу онога што смо овдје доспјели предочити могло би се чак утврдити да је романички слог био најчвршћи вид обстојности домаћих предаја у умјетности диљем читаве обале и у XIV стољећу. Будући да се наметљиво одржавао поготово у начелно новим неким облицима и задацима градитељскоі стваралаштва, то занимљивије је његово стапање с готичким иначицама. И без обзира на могуће свјесна настојања на смјеру везивања уз потврђене предаје, очигледно је различитост довинућа и постигнућа одговарала све сложенијем растварању живота како на приморју тако у унутрашњости славенских земаља. А поједина остварења попут Дечана својом су ријетком појавом, синтетизирајући наведене процесе, доказали не само неотклоњиве везе, него и схватљиве подударности ликовних стремљења међусобно одвојених подручја.

Укупна та и таква сазнања служе нам у разговору о Дечанима и фра Вити да се можда појасни што је он у средини која га је примила и признала могао пренијети из краја својег умјетничког образовања. Чини се да је о томе у опћим цртама владајућег стила чак погодније говорити неголи распознавати појединачно подријетло свих дијелова дечанског споменика насталог међусобним разумијевањем и дјелотворним споразумијевањем доста бројних, изравних и посредних чинилаца. Задржавајући се, наиме, на појму стила доста јасно исказанога на реченој грађевини, лакше је превладати многе празнине које се јављају при помном трагању за директним аналогијама саставака те сложене цјелине на разним мјестима. Раштркано њихово досадашње проналажење само нас увјерава у опсежност домета сувремене архитектуре у средоземним крајевима, а уједно и самосвојност Дечана којима се нигдје није нашло здања с више упечатљивих сличности. У ионако мањкаво очуваној средњовјековној баштини, уосталом, посвуда нас дочекује хетерогеност (која понекад једва може да се обједини појмовима уврије жених стилова) те се морамо служити кудикамо ширим компарацијама да утврдимо припадност дјела одређеног простора епохама и фазама ликовног развоја. А најпослије, упорношћу у доказивању препознатљивих или закукуљених извора свих облика рабљених на једноме здању, доста се крњи креативност умјетника, па и промућурност савјетника заузетих око изведбе. Утолико се отвара опасност свођења умјетничког дјела на разину занатског стваралаштва, што у многим постигнућима зрелог средњег вијека није више било одсудно јер се садржајне поруке и ликовни изричаји склапаху у самосвојне цјелине.

Ако је о Дечанима ријеч, онда прије свега морамо спознати осебујност и увидјети самосвојност као одлику оправдано признатих твораца, али и својство једне средине у пуном јеку њеног ослањања на снаге с којима је стварно могла и умјела располагати. Радило се о томе да у ондашњој Србији стваралачки полет није јењавао након владавине краља Милутина која је са својим натпросјечним устремљењима промакла та настојања и обичаје до завиднога ступња. А поједине живуће личности попут ученога архиепископа Данила II особито су допринијеле вишестраном осмишљавању одговарајућих потхвата исходећи одговарајуће облике важећим садржајима и траженим програмима.[36] Зато утврђујући суверено владање суштинским значајкама романичко-готичког пластичног израза и тријезно усвајање датости самога задатка, при подизању маузолеја Стефана

[35] I. Fisković, *Gotička kultura Trogira*. Mogućnosti XXVII/10—11 Split, 1980, стр. 1036—1065.

[36] С. Радојчић, *Архиепископ Данило II и српска архитектура раног XIV века*. Узори и дела старих српских уметника. Београд, 1975, стр. 195—210. Над рецима те одличне студије, међутим, требати ће успоставити равнотежу између занемареног удјела протомајстора фра Вите и пренаглашене улоге Данила II при стварању архитектуре раног XIV стољећа у Србији.

Дечанског распознајемо достојну синтезу умјетничких гибања у регији којој се мимо свих, кроз стољећа различитих друштвено-политичких мијена, није затро културни идентитет. А њега је осим одавно стицаних и поступно грађених предаја увелике дефинирала и размјена стваралачких искустава, укључујући и оне умјетничке најлакше преносиве, смјером обала — копно. Дапаче, чији се да то бијаше нарочито актуално у XIV стољећу кад су ослабили повијесни дотицаји чак и друштвено или економски најживљих славенских средина с вјековним исходиштима византске и латинске цивилизације. Потхвати у Бањској или Градцу, те у Светим Арханђелима крај Призрена довољно рјечито потврђују дјелотворност двострано преузиманих утјецаја на путу осамостаљивања архитектонског изражавања у ондашњој Србији. А на истоме путу Дечани су донекле логичан закључак проникнутих одвијања у којима западњачка умјетност доказује своју животворну продорност, а српска своју модернију отвореност.

Призна ли се пак умјетничком изражавању прве половине XIV стољећа становити смисао преломнога раздобља, могу се разложније појаснити подударности међу споменицима стваралачких средина. Задржавајући у жижи пажње дјело протомајстора Вите, види се како је он допринио томе као носилац утјецаја из Приморја у ужој средини борављења српских владара. Међу особитостима по којима се његова црква одваја од тамошњих правила умјетничког обликовања, односно устаљених законитости грађења, свакако је зидање вањских стијенки с наизмјеничним редовима свијетлог и руменог камена посве упадљиво.[37] Изворе томе тражило се првенствено у талијанској романици пошто их се није изнашло у византској предаји, али се на послјетку увидјело да техника бијаше увријежена нарочито у јужноприморским крајевима, понајвише и ваљда најраније у Котору. Најмонументалније је издање на апсидама столнице св. Трипуна, најправилније на цркви Колеђате у давнини XII/XIII стољећа, тако да се безувјетно смије приписати знању самога фра Вите. У том погледу он се, дакле, представља вјеран искуству подручја које је углавном означено као мјесто његова образовања, па је и то доказ више таквој претпоставци.[38] Једнако су се пак озидавале крстионица подан звоника столне цркве сред Дубровника,[39] те велика базилика бенедиктинског самостана на Ратцу,[40] такођер недовршена. Будући да су потоње грађевине приближно истодобне Дечанима, чак с наслућеним ближим дотицајима, очигледно је да је речена техника својствена романичком изражавању опстајала и у времену кад је готичка мода увелико освајала јадранско поднебље, те слободно говоримо о својеврсној рецидиви у ондашњем градитељству. Иако распознатљива на многим мјестима, међутим, она нема свугдје тако јасно друштвено оправдање као у Србији Стефана Дечанског, што сматрамо особито важним.

То зидање у појасевима двобојног камена као омиљена техника једне епохе, а и краја одакле је потекла већина клесара запослених на Високим Дечанима,[41] дакако, не одређује у начелу стил свих градњи на којима је примијењена. Али у редовитој спрези са чисто романичким елементима користећи предности локалне грађе,[42] она постаје одлика више тог стилског раздобља у широкој регији којом се растире. Зато су позивања на једнаке исказе градитељства из онодобне Ломбардије или Тоскане, а још раније Сирије или друге неке блискоисточне покрајине, сада сувишна.[43] Будући да се речена техника спорадично јавља још у Задру, на прочељу катедрале срочене романичким облицима

[37] Ђ. Бошковић, *Дечани* — I. и В. Кораћ, *Град. школа* посвећују томе доличну пажњу.

[38] Р. Ковијанић, *Вита Котоpанин — неимар Дечана*. Београд, 1962.

[39] C. Fisković, *n. dj.* (19), стр. 23. и д.

[40] Ђ. Бошковић — В. Кораћ, *Ратац*. Старинар, НС VII/VIII. Београд, 1958, стр. 53, сл. 28—30.

[41] Разложне потпоре томе даје Р. Ковијанић, *н. дј.*, стр. 231—256.

[42] Ђ. Бошковић, *Дечани* — I даје важне податке о грађи цркве с очитавањем поријекла камена.

[43] Ђ. Бошковић, *Дечани* — I, стр. 137.

почетком XIV стољећа,[44] нема спора о њеном појачавању појединачног интегритета и ликовног идентитета низа споменика припадајућих више-мање истом стилском разреду ретардиране романике на јужнославенскоме тлу. Али ако у техници двобојног низања камена спознамо настојања за визуалним рашчлањивањем архитектонске масе, за оптичким олакшавањем плоха зида с којима су романички врло затворено сачињене све споменуте зграде, понајбоље сами Дечани, онда су и у томе, без обзира на призивање давних стечевина, очити пропламсаји једног другачијег укуса и промакнутих схваћања о вањским учинцима сакралне архитектуре. Управо различитост сустава примјене двобојног камена у зидању од Задра до Градца или од Котора до Дечана најављује нову осјетилност као потицај за трагањима у којима се с помаком од старијих здања не исходи коначна уједначеност. Разноликост пак не увјетује само техника грађења (што је овдје особито занимљиво с обзиром да су застално уз запошљавање великог броја каменара дошљака и зидара с ужег подручја грађења) кориштене двије посве другачије технике при подизању вањског и унутрашњег лица зида.[45]

Ваља к томе нарочито нагласити да је водитељ градње у Дечанима опћенито искалио своју истанчаност блиску новоме духу управо на архитектонској композицији читаве цркве, па је у тим трагањима дјелотворно судјеловао и при свему врло тријезно с њима рачунао. Зналачки је он побијао тектоничност читавога здања које стреми висини знатније од осталих историјских задужбина не само стварним димензијама волумена и простора, него нарочито пластичким устројством оплате. Домишљеним распоредом плитких пиластара ојачане су осовинске вертикале најглоомазнијих кубуса и највећих плоха,[46] иначе ступњеваних у посвемашњој симетрији спретно према главној језгри здања. Смишљеним суставом у одмјеравању и обради самих волумена побијена је архаична одвојеност дијелова коју је увјетовао и унутрашњи распоред простора раздијељених садржаја, и све се предочава у замјерној вањској цјеловитости. А размјештајем отвора и поставом зидне пластике није назначена конструкцијска особитост унутрашњости, колико је обављено укупно растерећивање масивне зграде одоздо према горе у најосјетљивијим њеним изгледима. У завршници купола на високоме тамбуру причиња се још виткијом посредством измјене свјетла и сјене на згуснутим пиластрићима и уским, двочланим прозорима готичког нацрта. Све то, као и чињеница да је изнимно широка просторна запремина наткрита системом лукова и ребара који над типично полигоналним носачима са својственим сводовљем творе прави готички скелет, свједочи да се овладало конструктивним и естетским законима ондашње архитектуре са Запада.

Неоспорно и у опћероманичком контексту пластичке рашчламбе овога краљевског маузолеја, који на том пољу дугује понајвише Студеници, готички домеци играју знатну улогу. Најочитији су у облику низа различитих прозора без распознатог изворника којему би били изравни пријепис, то више што им је обрада проистекла из скулптуралних схваћања одњегованих унутар рашке школе.[47] Мимо њених рјешења на Студеници не налазе се нити ближи формални узорци порталима, тако да се кроз употпуњење репертоара двају великих стилова западњачке умјетности прожимају начела ликовних традиција приморја и подручја дотадашњих јачих бизантских уплива. То остаје вјеројатно и развојно најдаљи домет архитектуре споменика који с дубоко упретеним бизантским почелима постиже ријетко богато сугласје романичких и готичких саставака. Уједно се двострана традиција измирује са стилским иначицама и тежњама пренесеним из скупне умјетничке баштине источнојадранске обале. Стога се увидом у њу може подробније доказати да су одлике грађевине св. Спаса у Дечанима схватљив продужетак ликовних гибања из

[44] I. Petricioli, *Katedrala sv. Stošije*. Zadar, 1985, str. 25—27.

[45] Ђ. Бошковић, *Дечани* — I, стр. 31—37.

[46] *Исто*, стр. 43—44.

[47] J. Максимовић, *Српска средњовековна скулптура*. Нови Сад, 1971, стр. 99—117.

јужнојадранског поднебља барем у мјери колико су за уобличење велебне задужбине српскога краља били одговорни и заслужни приморски дјелатници с фра Витом на челу. А они су ступили у изравни дијалог не само с наручиоцима, него и с другима на лицу мјеста затеченим извршиоцима потхвата, да би сви заједно исказали немалу вјерност предајама с којима засебно располагаху.

Слично ослањање на постојеће искуство, уосталом, предмнијевало се кад се трагом распознавања стилских црта западњачког постанка очекивало понајвише могућих узора за Дечане у далматинском споменичком наслијеђу. Већ је проф. Бошковић усмјерио испитивања тим путем, међутим, закључивши да „у решењу основне и просторне пластике између Дечана и далматинских споменика не можемо да нађемо никаквих аналогија".[48] Стога је исправно пажњу више обратио „другостепеној пластици, конструкцији и декорацији" такође налазећи слабија ослоништа неголи се повијесно чинило могућим. Али је становиту блискост запазио између структура Дечана и здања предроманичких црквице у Трогиру и Задру,[49] осим просторне диспозиције и у конструкцији елевације такође с онима у Сплиту и Омишу.[50] Те се компарације заснивах на стању истражености наведених споменика од унатраг пет десетљећа, те није искључено да се ставови промјене са све темељитијим познавањем архитектонске баштине у приморској Хрватској.[51] Али је и без провјера за ову прилику немало занимљива побуда праћења постигнућа предроманичког градитељства при разматрању монументалне грађевине из XIV стољећа. Тако се, изгледа, упућивало на заједничко неко коријење средњовјековне архитектура наших подручја, што би се као недоречена али и изријеком — колико ми је познато — неоповргнута теза поводом тумачења Дечана могло донекле одржати. Осим што је проф. Кораћ, чини се најувјерљивије, оцртао садржајне претпоставке за основно рјешење дечанске задужбине,[52] до данас се нису распознала друга изравнија упоришта за читав низ особитости велике цркве. Стога дијелим увјерење да ће се споменута гледишта моћи продубити чим се среде и објаве истраживања неких важних спона регионалних и стилских тијекова градитељства на ширем пријадранском тлу.

Недавним археолошким открићима у Дубровнику, наиме, дознало се да је и великој цркви подан романичке столице у једној фази купола крунила конструкције трију бродова.[53] Иако се однос те градње наспрам ријетким сродним има још испитати, свакако се усредоточује проблему тробродне базилике с куполом какву стварно представљаше средишња црква у Дечанима. Као таква, она је редовито успоређивана с првобитном цјелином которске столнице св. Трипуна из XII стољећа, која досад представљаше умногоме самосвојну архитектонску цјелину, важну за процјену видова и начина романичких продора код нас.[54] Чак је замијећено да су распони њене зграде исти с дечанскима, што би нужно упућивало и на поклапања унутрашњих дијелова градње. А њен се пак узорак поуздано преносио у унутрашњост ондашње државе Србије: уочен је у Староме Тргу, повијесно у саставу которске дијецезе, али у добрим додирима с Дубровником који је тамо имао колонију својих трговаца.[55] Тако се типолошке везе склапају унутар регије која са својим умјетничким особитостима прилично одудара од осталих наших крајева

[48] Ђ. Бошковић, *Дечани* — I, стр. 126, 145. и др.

[49] *Исто*, стр. 129. Ради се о црквицама св. Мартина, односно св. Барбаре у Трогиру, те св. Недиљице, односно св. Доминика у Задру.

[50] *Исто*, стр. 130. Аутор компарира слободно с градњама св. Микуле у Велом Варошу и св. Петра на Прикоме.

[51] T. Marasović i drugi: *Prilozi istraživanju starohrvatske arhitekture*. Split, 1978.

[52] В. Кораћ, *Град. школа*, стр. 133—135.

[53] Резултати истраживања које води проф. J. Стошић још нису објављени, али је он у неколико наврата о њима извијестио преко новинског тиска и у предавањима за јавност. Синтезни реферат о томе поднио је на Симпозију Хрватског археолошког друштва 1983. године у Дубровнику а његова грађа ће бити тискана у посебноме Зборнику.

[54] В. Кораћ, *Првобитна архитектонска концепција которске катедрале из XII века*. Зборник за ликовне уметности МС, 3. Нови Сад, 1967.

[55] Исти, *Град. школа*, стр. 39—42 уз старију литературу доноси и пуну документацију о цркви.

с другачијом баштином. Сведе ли се и без точно утанчених граница на јужно приморје, онда се Дубровнику можда даје извјесна предљост у стварању монументалне базилике с куполом какву је био поновио подизањем друге своје, комуналне катедрале до почетка XIII стољећа.[56] А тај тип у својој творби потврђује саплитање латинске и бизантске културе па и бива најсвојственији просторним зонама гдје се то најсвесрдније обављало у врло јасним географским и повијесним околностима. Утолико се посредством постигнуте симбиозе основних схваћања архитектуре вјеројатно најјаче искаљује и умјетничка важност крајњих југозападних подручја наше земље.

А самим повећањем броја старијих таквих здања омогућен је и корак даље унатраг: ипак предроманичким оним једноставним, у XI стољеће оквирно датираним тротравејним црквицама с куполом. Распоређене јужно од Брача и Омиша, а познате као „јужнодалматински црквени тип",[57] оне у најмању руку показују да се стапање лонгитудинално и централно устројених простора у морфолошки јасној синтези могло родити и развијати на нашем приобаљу, више-мање неовисно или барем успоредно с успоном градитељских спознаја у прекоморској Апулији.[58] Ту заједничку је баштину свему чинила касноантичка она бизантска архитектура која је у овоме подручју при поновном кориштењу неких облика начелно источњачке генезе тијеком средњег вијека била одлучнија од сувремених засега Бизанта.[59] Штовише, могуће је успоставити континуитет стапања ранокршћанских здања с наведенима предроманичким управо у дубровачкој околици, гдје они најранији као и они најмонументалнији објашњење своје куполе налазе у меморијалноме значењу светишта.[60] Утолико се раскривају предувјети за утанчивање регионализма средњовјековне умјетности код нас на бази не само просљеђивања постојаних облика, него и преношења ширих ликовних искустава и тражења одговарајућих рјешења особитим наканама сакралних здања. А примјер Дечана кроз одмјерено и већ далеко своје повођење за узоритошћу градских столница Дубровника и Котора, макар неоствариво без познавања Студенице, уврштава се чвршће у временске и подручне склопове градитељскога изражавања домаћег тла. Уједно би тиме компонента традиционалних гледања и достигнућа архитектуре из јужнојадранске области била разложитије принесена врсноћи споменика којем славимо шестопедесету обљетницу постојања.

С обзиром на насловом задана гледања неопходно је још нагласити да свеколико поштивање морфологије романичког обиљежја у оним слојевима с којима је уздржавано по градитељима Дечана, бијаше такође својствено већини грађевинских потхвата истога доба у читавоме приморју. Било је то сасвим у складу с великим дометима XIII стољећа којих се није било лако одтеретити, а ни упутно одрећи јер махом утјеловљаваху суштинске планове живота и опстанка развијених средина различита друштвеног уређења. Примјери томе дуж обале су бројни, па нема двојбе колико је снажна ликовна дјелатност из доба пуног успона романике на Средоземљу обиљежила слиједеће раздобље умјетничкога живота. Зато се оправдано говори и о појави тзв. треће романике која се са релативним закашњењем али успоредно показала изузетно јаком и у другим европским зем-

[56] Према ријечима и аргументима проф. J. Стошића, водитеља археолошких ископавања катедрале у Дубровнику, и романичка је њена фаза доста ранија неголи се досад сматрало.

[57] T. Marasović, *Regionalni južnodalmatinski tip u arhitekturi ranog srednjeg vijeka*. Beritićev Zbornik. Dubrovnik, 1960.

[58] Опћенито се чини да је архитектури Апулије у досадашњим разматрањима о грађевним споменицима јужног Приморја, па и самих Дечана, давана већа важност неголи заслужује.

[59] I. Fisković, *O ranokršćanskim spomenicima naronitanskog primorja*. izd. Hrvatsko arheološko društvo — 5, str. 213—256.

[60] I. Fisković, *Prilog proučavanju porijekla predromaničke arhitekture na južnom Jadranu*. Starohrvatska Prosvjeta III/15. Split, 1985. *Ranosrednjovjekovna preuređenja starokršćanskih gradnji u dubrovačkome kraju*. Zbornik sa Simpozija Hrvatskog arheološkog društva — Dubrovnik, 1983 (у тиску).

љама,[61] што ниједе било какав негативан предзнак можебитних архаизмима у умјетничкој баштини нашега трећента. А позивања на ранија ликовна постигнућа истих говорних подручја, уосталом, испољаваху се и у унутрашњости: управо вишеструка овисност обраде Дечана наспрам Студеници провјерени је томе показатељ.[62] Та је овисност, међутим, увјетована повијесно увјерљивим, политичким и културним разлозима могуће обнове вођене из кругова српске владарске куће, а таквог садржајног јединства на обали напросто није постојало. Пресмионо би било казати да је свјесна некакава тежња за друштвеним устројством из XIII стољећа у свим приобалним градовима проузрочила становито оживљавање романичких навада. Напротив, оне се одржаваху услијед немоћи, субјективне и објективне, да се у свему проведу промјене које су спонтано надолазиле или се њима по обзнањеним свјежим садржајима искрено тежило. Темељна датост суврменог живота у центрима способним за умјетничке засеге унаточ мијенама политичког врховништва ипак бијаше комунално заједништво, по себи самом врло слојевито, често чак протусловно у појединачним стремљењима, те у исказивањима такође разнородно и необухватно било каквим обједињавањем. Отуд и разноликост основних задатака градитељства која се кроз надолазеће смјењивање стилова исказивала с наглашеним уздржавањем романике и доста шкртим припуштањем готике.

Готички је слог, као што је потврђено,[63] од средине XIII стољећа запљуснуо хрватску обалу спуштајући се к југу добрим дијелом пронашан од фрањеваца и доминиканаца у специфичним облицима њихове умјетности. Она пак излази из проблематике веза Дечана с приморским градитељством, што треба држати посебно на уму будући да је протомајстор Вита записан као припадник фрањевачког реда. Могли бисмо стога закључити да је он у умјетничкоме погледу важнији као припадник малоградске своје, славенске приморске средине одан радноме умијећу и покоран према наручиоцу. А к томе није наодмет спознати да, противно устаљеним мишљењима, појаве готике бијаху можда израженије у умјетности невезаној за самостане. Наиме, готички дух се разбуђује већ на порталу мајстора Радована у Трогиру 1240. године и шири до Дубровника захваљујући усавршаваним рјечником посредством разгранатих каменарских радионица и друге прометне градове. То значи да није био наметнут строгим неким програмом извана као јединствени умјетнички покрет, него је поступно урастао у културу подручја зрелог и спремног да га прими у разноврсним очитовањима. До краја стољећа оставио је видна трага у свјетовној, јавној и приватној архитектури, те још изразитије уз њу везаној скулптури.[64] А у сликарству је дао одбљеске нове животности и осјетилности нешто касније услијед споријег надвладавања романичко-бизантских предаја јадранског окружја у тој врсти. Значајно је да је до почетка XIV стољећа ма колико фрагментарна готика напојила снаге локалне радиности, те се посредством мајстора путујућих по позиву или у потрази за зарадом према залеђу, пригодице одразила у српским и босанским крајевима. Наравно, мјестимице је продрла и мимо посредништва источнојадранског обалног појаса да би се надохват XIV стољећа знатније дотакнула и православнога градитељства.[65] Застално се, дакле, до почетка градње Дечана готички облици унутар јужнославенских пространстава, гдје се природним путевима одвијаху дотицаји више с јадранским приморјем неголи са средњосврпским рубовима, могу распознати на више мјеста и с разноликим знамењима. Утолико је занимљивија превага романичке морфологије двостраних оних, домаћих и приморских исходишта унутар кључних одлика мјешовитог стила на Дечанима.

[61] Види: J. Maksimović, *La sculpture romane du XIVe siècle en Espagne, France, Italie et Yougoslavie*. Зборник за ликовне уметности МС — 10. Нови Сад, 1974.

[62] J. Максимовић, *Српска средњовековна скулптура*. Нови Сад, 1971.

[63] C. Fisković, *Gotički stil u Dalmaciji*. Forum, IX/XIX. Zagreb, 1970, str. 587—597.

[64] Усп: A. Horvat, *Gotika u Hrvatskoj*. Umjetnost na tlu Jugoslavije. Ljubljana, 1984, стр. 56—72.

[65] В. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*. Београд, 1950.

А у анализи Дечана посебно нису уочене изражајније истовјетности с монументалном архитектуром романичкога доба из Далмације. Иако је троапсидално зачеље подсјетило већину на катедрале Трогира и Котора, те бенедиктинске цркве св. Кршевана у Задру, томе се с правом није дала већа важност, јер се уза замјетљиве разлике архитектонске поставе и рашчламбе дијелова ради о најуопћенијем обликовању олтарских одјељења средњовјековних цркава. Будући да је на бројним археолошким ископиштима доказано постојање таквог уређења светишта од касне антике ка средњем вијеку, нема разлога потпуном извлачењу његова поријекла из бенедиктинске обнове источнојадранске архитектуре или од преузимања талијанских иначица посредством Апулије.[66] Наиме, најчешће се то чинило управо поводом тумачења цркве св. Пантократора у Дечанима гдје је то посљедица специфичних садржаја наруџбе и литургијских разлога. На темељу тога прилагодбу рашкога плана базиликалноме лику, изгледа, у архитектури Србије још су раније били остварили Сопоћани, те се и они увјетно укључују међу упоришта за продужену традицију коју смо на почетку излагања подвукли. А испрва, док није проницљивије објашњена, и сама таква псеудотробродност дечанске градње, истицала се као једна од црта њеног изражајнијег наликовања западњачким узорима. Најближа чиста рјешења, међутим, у обалним градовима махом припадају правоме романичком добу, па се ниједна базилика с три лађе није ни градила упоредно с Дечанима мада се иста тема широко рабила у каснијим временима.[67] Уочљивији изузетак јест споменута црква „Б" на Ратцу, сама по себи изванредни и још недовољно вредновани ступањ касне романике у нашој земљи, али она припада бенедиктинцима, који су по навици и интенцији својега реда стољећима користили тај облик.[68] А уз извјесну слутњу да су се на њој окушали градитељи Дечана,[69] није безначајно да је остала недовршена јер и то можда чак потврђује како су такви облици средином XIV стољећа диљем Јадрана били занемарени. Множина проповједничких цркава од Истре до Албаније свједочи какве су промјене тада биле надошле у схваћању и третману сакралне архитектуре опечаћене искуством готичких посезања из Италије. Утолико све је тробродна црква, каквој градња у Дечанима тежи извањским својим ликом на неуобичајени начин, била више ствар минулог искуства неголи савремених литургијских навада и модерних грађевних исказа. На њеноме робустноме тијелу исувише је пак знакова преплитања стилова да би се побила тврдња како је управо романичко-готички слог био усвојен и пренесен у цјелокупној замисли. Утолико читав исход није био плод само идеолошких неких хтијења на тлу средњовјековне Србије, него више исказ општих стања архаизирања ондашње архитектуре у јужнославенским просторима.

Таква разматрања о стањима умјетничких одвијања у крајевима који су се редовито с разлогом узимали у обзир при процјењивању врсноћа самих Дечана, дакле, воде нас низу могућих потврђивања периферијских компонената у остварењу једног великог споменика. Конкретно се њиме утврђује да је јадранска умјетност још једном у XIV стољећу посредовала при уобличењу владарских маузолеја у Србији. Одвило се то преко протомајстора из Котора који се представља искусним умјетником романичко-готичкога стила онда владајућег у читавом јадранском поднебљу. Али већина одлика и својстава тог израза дорађеног кроз рад фра Вите и бројних његових помоћника истог умјетничког подријетла, бива регионално детерминирана у традицији првенствено градског стваралаштва јужноприморске области наше земље. Она пак, такође по уврије̂женом обичају

[66] Ђ. Бошковић, *Дечани* — I.

[67] Усп: Lj. Karaman, *Pregled umetnosti u Dalmaciji*. Zagreb, 1952.

[68] Види: I. Ostojić, *Benediktinci u Hrvatskoj*, Split, 1963. Преглед споменика у свеску II и III.

[69] В. Кораћ, *Архитектура прелазног, романско-готског стила*. Историја Црне Горе — 2/1. Титоград, 1970, стр. 173.

повијесно јасно оправданом, бива добро примљена и сретно усклађена с прохтјевима и стремљењима трајно јаких наручилаца из врхова српске средњовјековне државе.Тиме се најпослије откривају сродности у укусу феудалних потражилаца умјетничког стваралаштва и приморских извршилаца разних дјела, што у најмању руку одаје црте заједничког духа у односу на ликовни укус. Уједно то значи да је романичко-готички стил био дубоко усађен у свијест и спознаје стваралачки живих средина тијеком касног средњег вијека с којим се практички гаси дотадашњи интензитет узајамних умјетничких веза обале и унутрашњости. Закључак којем се приближујемо није нипошто нов, али је жеља била да му се овом пригодом принесу шире потпоре које ће требати даље изучавати да би се подробније схватила сложена осебујност посљедњих фаза цвата наше средњовјековне умјетности, а тиме и вриједност Високих Дечана који остају једно од знатнијих остварења својег доба на овим пространствима.

DEČANI ET L'ARCHITECTURE DE LA COTE EST DE L'ADRIATIQUE AU XIVe SIECLE

IGOR FISKOVIĆ

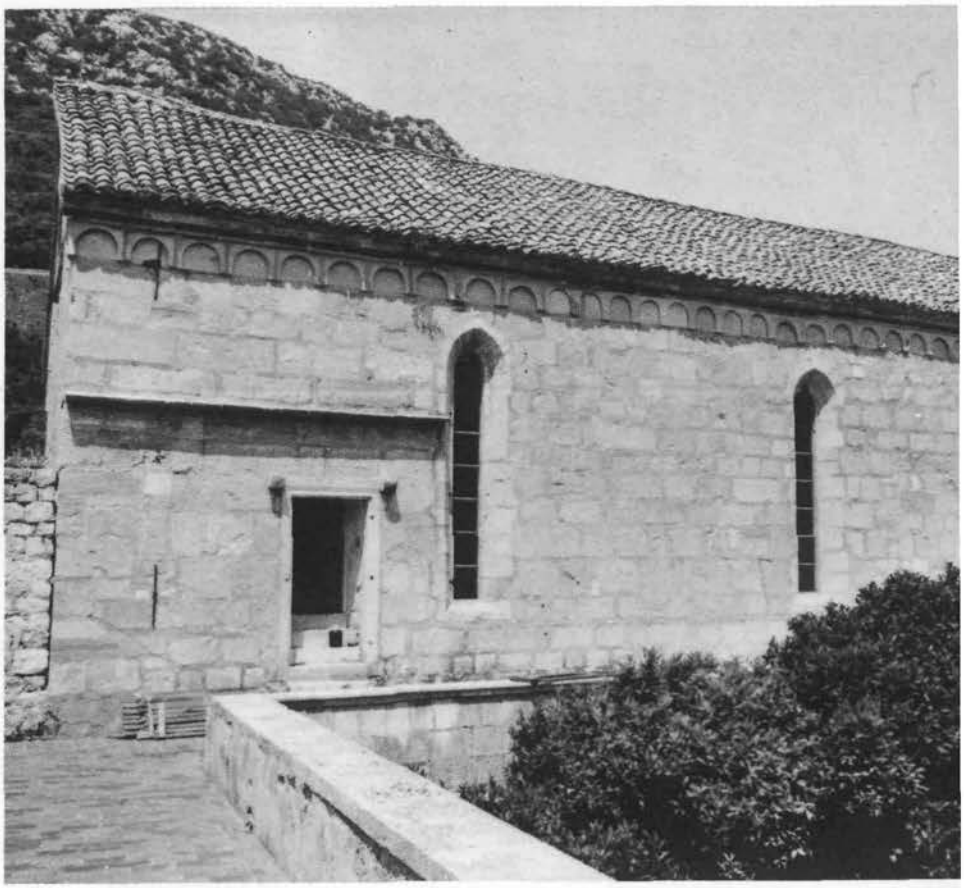
Acceptant les commentaires concernant la morphologie et les déterminations du style de l'église du Saint-Pantocrator à Dečani, parus jusqu'à présent, l'auteur souligne les liens qui rattachent cet édifice à l'architecture médiévale du littoral adriatique slave. Ce faisant il part du fait que l'architecte du mausolée du roi serbe était originaire de Kotor, et appartenait à l'ordre franciscain. Il portait donc en lui la tradition architecturale romane de ce grand centre de la côte adriatique, mais aussi l'esprit d'un rénovateur gothique de l'architecture sacrée. Ces deux éléments, le respect de la tradition et l'acceptation de l'innovation, correspondaient en fait parfaitement aux conceptions culturelles du commanditaire, le roi Stefan, et de son conseiller érudit, l'archevêque Danilo II, comme on peut s'en rendre compte lorsqu'on observe l'ensemble du rôle joué par ces deux personnages. Ceci a d'autant plus contribué à imposer un croisement actif et même une fusion de conceptions stylistiques différentes dans le projet original de ce grand monument. Ainsi celui-ci, construit dans son ensemble sur la base d'un plan byzantin irréfutable, a réellement été conçu suivant les principes d'un style romano-gothique transitoire ou mixte. En observant cet exemple stylistique il est possible de déterminer les postulats esthétique de son époque et de découvrir les facteurs culturologiques ayant permis leur extension aux pays slaves du sud.

La thèse de base de ce compte-rendu est constitutée par l'observation des similitudes et des parallélismes entre les courants artistiques du XIVe siècle sur la côte et ceux de l'intérieur des territoires slaves du sud. Bien que l'église de Dečani ait été érigée sur un sol ayant vu le développement de la sphère artistique byzantine, son architecture révèle des éléments propres aux grands pôles artistiques occidentaux contemporains. En ce sens l'auteur analyse un grand nombre de monuments de l'architecture sacrée, datant de la même époque, élevés sur le littoral adriatique. Il constate que le style romano-gothique apparaît sur la côte vers le milieu du XIIIe siècle pour se prolonger sans interruption jusqu'à la fin du du XIVe siècle, avec encore l'apparition de dérivés tardifs au XVe siècle. Il reconnaît là le caractère provincial de l'art de la région à laquelle appartiennent ces monuments examinés. Constatant certaines analogies entre la construction de Dečani et les anciens édifices romans de Dalmatie, l'auteur attire aussi l'attention sur certaines récidives typiques très importantes pour la formation du style du Trecento sur l'ensemble du territoire des régions sud-ouest de la Yougoslavie actuelle.

Dans sa conclusion l'auteur insiste sur la persistance des anciennes solutions morphologiques dans les ensembles architectoniques contemporains de la construction de Dečani, phénomène qui ne résultait pas uniquement de la lenteur des travaux. Dans ce sens il s'intéresse aux cathédrales de Trogir et de Zadar, partiellement à celle de Korčula, aux clochers

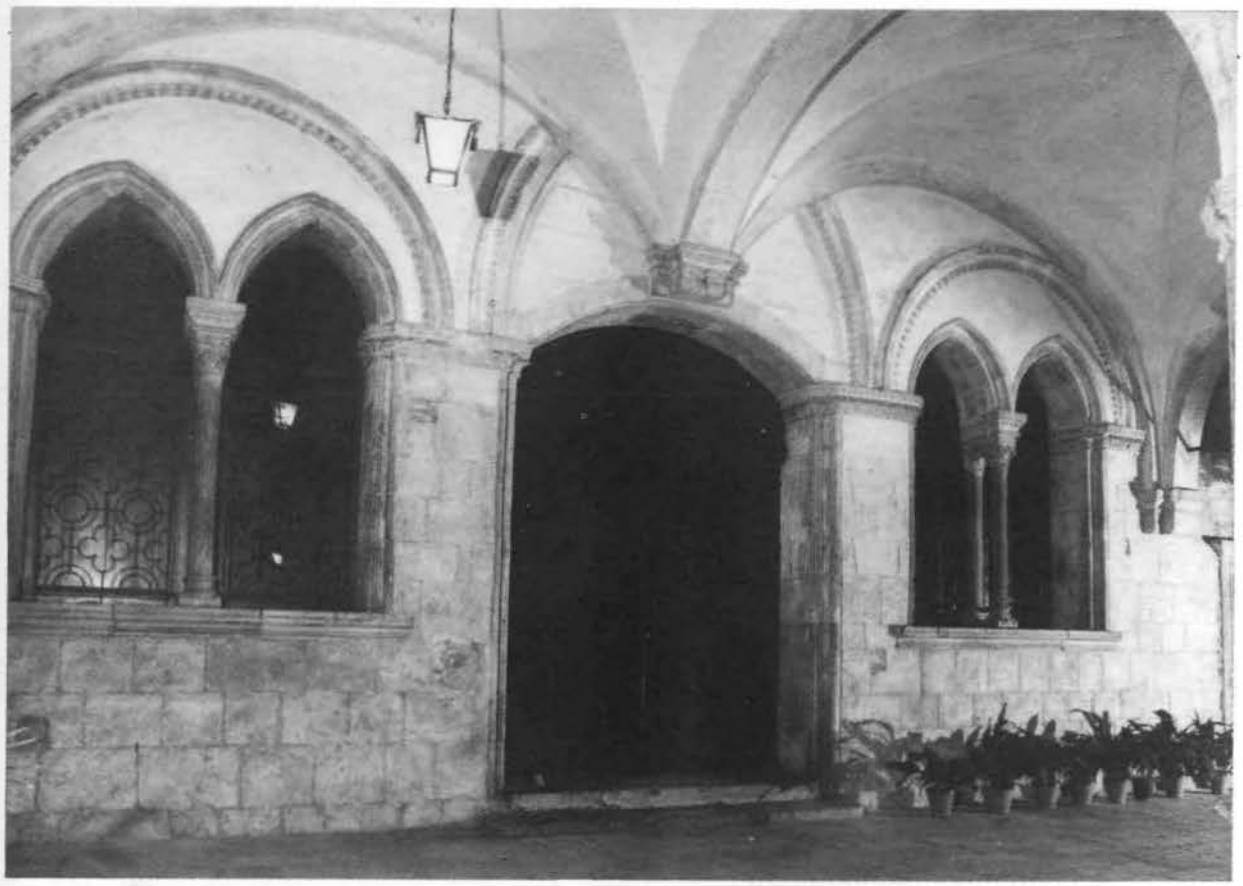
de Split et de Trogir, puis à ceux de Dubrovnik et de Ston, compte tenu que sur toutes ces constructions, outre certaines variantes plastiques, on reconnaît, réalisées de façon plus complète, les solutions structurales appliquées à Dečani. Pour finir, l'auteur établit un parallèle entre l'organisation typologique de la plus importante fondation médiévale serbe et l'aspect des premières églises romanes monumentales de Dubrovnik et de Kotor qui étaient sur le littoral sud les centres où la création artistique du moyen âge mûr était le plus fortement représentée. Compte tenu que les bâtisseurs mêmes de Dečani étaient originaires de cette région, toutes les similitudes relevées apparaissent parfaitement compréhensibles. Celles-ci ont contribué à la définition des spécificité artistiques d'une vaste région, et il était important qu'elles fussent acceptées sans difficulté par les milieux développés de l'intérieur du pays. On peut ainsi avant tout reconnaître une unité de la pensée plastique, dans des régions en apparence séparées sur le plan culturel qui, tout particulièrement lors de la domination du style romano-gothique, se sont rejointes au niveau des tendances de leur propre développement.

Сл. 1. Стон, фрањевачка црква са. Николе — прочеље
Fig. 1. Ston, l'église franciscaine de Saint-Nicolas — façade



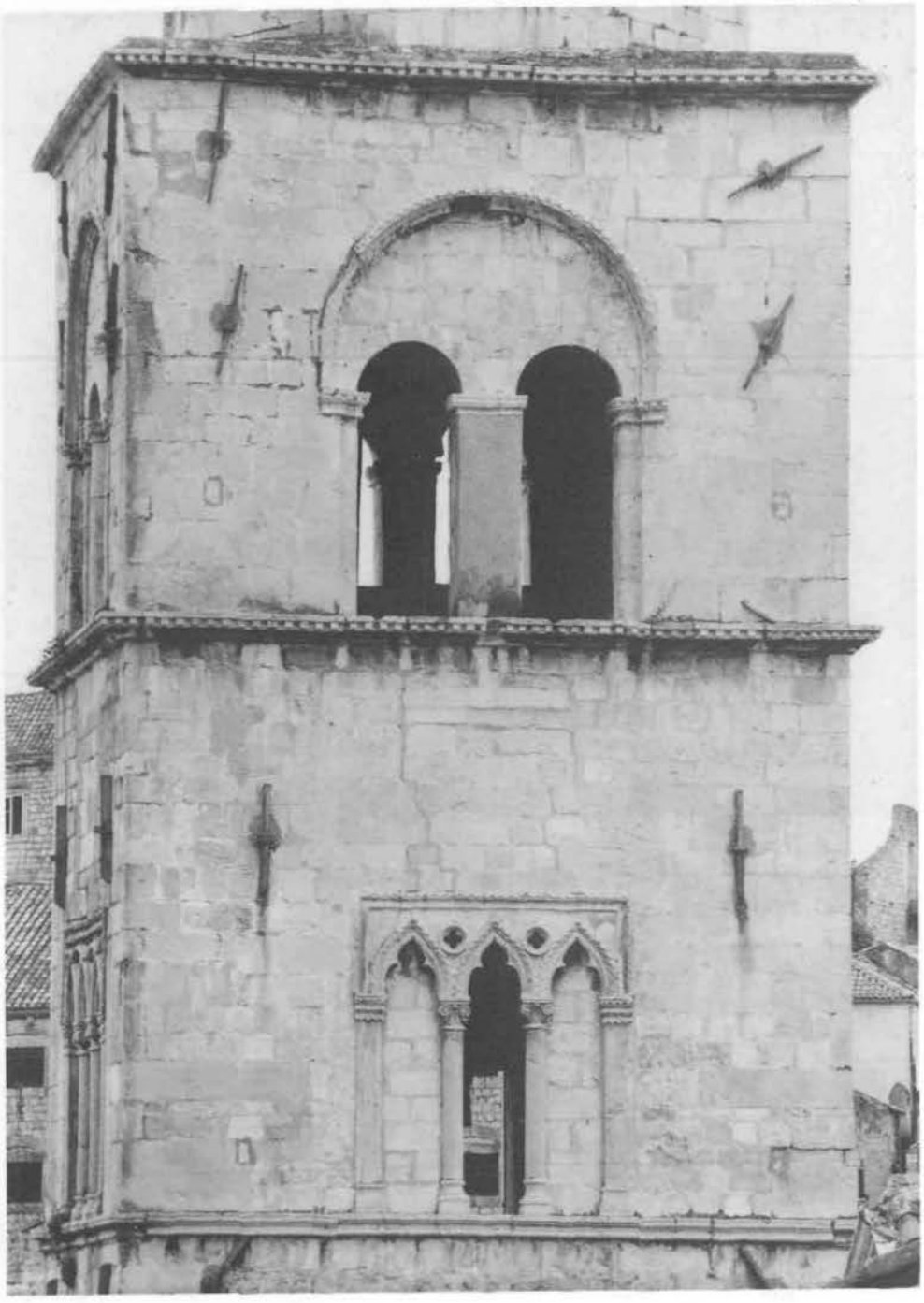
Сл. 2. Стон, фрањевачка црква св. Николе — бочни изглед са звоником

Fig. 2. Ston, l'église franciscaine de Saint-Nicolas — vue de côté avec le clocher



Сл. 3. Дубровник, самостан Мале браће — прочеље капитула у клаустру

Fig. 3. Dubrovnik, le couvent des Frères mineurs — façade du bâtiment capitulaire du cloître



Сл. 4. Дубровник, звоник фрањевачког самостана
Fig. 4. Dubrovnik, le clocher du couvent franciscain

ПОРТАЛИ У ДЕЧАНИМА

ИВАНКА НИКОЛАЈЕВИЋ

О разлозима који су условили избор иконографског програма на западној фасади манастирске цркве у Дечанима, чију 650-годишњицу прослављамо, упозорио нас је биограф краља Стефана Уроша III. У складу са краљевим заветом на лицу тога храма, посвећеног Вазнесењу Господњем,[1] изнад главног улаза налази се фигура Сведржитеља окруженог анђелима (сл. 1) а у луку трифоре на тој истој, западној,страни зграде, лик заштитника Немањића у рату, св. Ђорђе на коњу.[2]

На источној страни цркве, на главној апсиди, богато скулптовани троделни прозор настао је угледањем на студеничку апсидалну трифору. Али док је за задужбину оца краљевог, Стефана Уроша II, у Бањској биограф изричито забележио да је подигнута „на слику св. Богородице студеничке",[3] о копирању изгледа те цркве у Дечанима биографи ктитора се не изјашњавају. Додуше, Данилов настављач саопштава да је Стефан Урош III познавао „божанске храмове својих предака"[4] па не зачуђује околност, уосталом често подвлачена у литератури, што је богати скулптовани украс првог маузолеја Немањића био узор не само за прозор апсиде дечанске цркве већ и за многе друге појединости каменог украса задужбине Стефана Уроша III.[5]

Теме које су илустроване у лунетама јужног и северног портала — Крштење Христово (сл. 2) и расцветали крст на степеничастом постољу (сл. 3) — нису илустроване у Студеници,[6] а оне нису посебно занимале ни Даниловог настављача а ни Цамблака[7] који се, иначе, посебно дивио вештини којом је црква била изграђена. Оне нису привукле пажњу ни потоњег летописца[8] а познаваоца уметничких дела српског средњег века, па тако не располажемо литерарним извором који би нас обавестио о разлозима за избор управо тих тема које иначе у архитектури Немањића немају сачувани узор *in situ*.

[1] Архиепископ Данило, *Животи краљева и архиепископа српских*. СКЗ 257, Београд 1935, 153. — У Дечанској хрисовуљи из 1330/31. храм у Дечанима се назива дом Господа Пантократора — в. П. Ивић — М. Грковић, *Дечанске хрисовуље*, Нови Сад 1976, 62 р. 107, а протомајстор фра Вита у натпису из 1335. га зове црквом светога Пантократора — в. Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи* I, Београд 1902, No 63.

[2] Архиепископ Данило, *op. cit.*, 137. — Св. Ђорђе на коњу у борби са немани био је насликан и на једном прозору на западној страни Св. Софије у Цариграду — в. M. Vickers, *A Painted Window in Saint Sophia at Istanbul*, DOP 37 (1983), 165—166.

[3] Архиепископ Данило, op. cit., 137.

[4] Архиепископ Данило, op. cit., 114.

[5] J. Максимовић, *Српска средњевековна скулптура*, Нови Сад 1971, 99 sqq.

[6] Мотив крста изнад лунете западног портала Богородичне цркве у Студеници каснијег је датума — уп. В. Петковић, *Манастир Студеница*, Београд 1924, 27.

[7] *Старе српске биографије XV и XVII века. Цамблак, Константин, Пајсије*. СКЗ, Београд 1936, 21—23. — Ђ. Трифуновић, *Цамблаков опис дечанског храма у светлости византијске естетике*. Реферати и саопштења 14/1 (Београд 1985) 183—188.

[8] Љ. Стојановић, *Стари српски родослови и летописи*. Зборник за историју, језик и књижев-

Ове две композиције прожете теофанијским значењем одабране су у складу са композицијом на западном порталу, са скраћеном сликом празника коме је црква посвећена и која је ту нашла своје место као што је то био обичај и на другим српским владарским маузолејима.

Последња новозаветна епизода, Вазнесење Христово (Марко 16, 19; Лука 24, 61), коме су биле посвећене и задужбине првог српског краља и његовог сина краља Владислава, ушла је рано у хришћански ликовни репертоар и тада је најчешће приказивана у два регистра: доњем Богородица као оранта између апостола — а у таквој сцени она је „неисторијска" личност[9] — и у горњем Христос окружен анђелима.

Описујући како треба сликати горњи регистар сцене Вазнесења Дионисије из Фурне каже: „. . . Христос, седећи на облацима, приближава се небу; дочекује га множина анђела са трубама, тимпанима и многобројним музичким инструментима".[10] Знамо, међутим, из ликовних извора да је већ у ранохришћанском периоду сликање горњег регистра сцене Вазнесења имало неколико варијанти и да је било комбиновано са Језекиљевом визијом Господа.[11] На тим споменицима Христос не седи само на облацима већ понекад стоји или, врло често седи на престолу а анђели придржавају светлосни ореол у коме се налази његов лик. Таквих представа божанских визија има безброј и оне су, како је André Grabar показао, хришћанска адаптација паганског иконографског обрасца који илуструје величанство владара.[12] Схватање Ромеја да лик Христа у Вазнесењу истовремено глорификује и земаљског владара у Србију је, највероватније, пренео велики жупан Стефан Немањић, византијски зет и севастократор и српски првовенчани краљ.[13] Он је морао познавати смисао иконографије Вазнесења јер није случајно са братом Савом управо томе Христовом празнику посветио цркву у Жичи, храму који је потом постао место крунисања српских владара и прва катедрална црква српских архиепископа.

На нашој цркви слављеници рељеф Христовог узношења на небо, где га један анђео поздравља трубом а други у знаку понизности држи склопљене руке, клесар је дочарао на тај начин што је у иначе тврдој, линеарној, композицији огртач Пантократора који седи на престолу приказао у наборима узнемиреним струјањем ваздуха.[14]

Над јужним вратима сцена Крштења је илустрација Теофаније али, истовремено, и потврђивање хришћанске догме.[15] Тај портал води управо у простор у коме је смештена крстионица па се тако већ са спољашње стране храма наслућује функција која се у томе делу припрате одвија.[16]

Лунету портала на северној страни декорише расцветали крст на степеничастом постољу, а тај мотив је протумачен као симбол Распећа и Васкрсења.[17] Поред крста је Христов монограм и натпис „цар славе".

ност српског народа, књ. XVI, Београд—Ср. Карловци 1927, 36. — Св. Радојчић, *Архиепископ Данило II и српска архитектура раног XIV века. Узори и дела старих српских уметника*. СКЗ, Београд 1975, 207.

9 A. Grabar, *Christian Iconography. A Study of Its Origins*. Bollingen Series XXXV, 10. Princeton 1968, 76. — Id., *Le vie della creazione nell'iconografia cristiana*, Milano 1983, 103.

10 *Manuel d'iconographie chrétienne, grecque et latine avec une introduction et des notes* par *M. Didron*, Burt Franklin Research & Source Works Series 45, 205.

11 A. Grabar, *Christian Iconography*, 35.

12 A. Grabar, *op. cit.*, 44.

13 Г. Острогорски, *Автократор и самодржац*, Сабрана дела Г. Острогорског IV, Београд 1970. 325—326. — Г. Острогорски, *Византијски систем држава*. Сабрана дела Г. Острогорског V, Београд 1970, 244—326. — Б. Ферјанчић, *Севастократори у Византији*, ЗРВИ 11 (1968) 168—170.

14 *Манастир Дечани* I, СКА. *Историја* — Др. Влад. Петковић, *Архитектура* — Ђ. Бошковић, Београд 1941, 62.

15 A. Grabar, *op. cit.*, 19.

16 Уп. *S.* Ćurčić, *The Original Baptismal Font of Gračanica and Its Iconographic Setting*. Зборник Народног музеја IX—X (Београд 1979) 317 sq. — У припрати, изнад јужног улаза, насликано је, такође, Крштење — в. П. Мијовић, *Менолої*. Историјско-уметничка истраживања. Археол. инст., Посебна издања 10, Београд 1973, 332, сл. 43.

17 J. Максимовић, *op. cit.*, 103.

Посежући опет за сликарским приручником Дионисија из Фурне, јер такав текст намењен клесарима није сачуван, сазнајемо да се натпис „цар славе" исписује поред Распећа, како је то учињено у Студеници, а да је то, доиста, била пракса и у Дечанима утврдили су већ Владимир Петковић и Ђурђе Бошковић.[18]

Пада у очи, међутим, да на рељефима лунета западног и јужног портала поред Христовог лика нема уобичајених сигнатура. У романичкој скулптури којој, као што знамо, дечанска скулптура стилски припада, те сигнатуре су понекад изостављене,[19] али на византијским рељефима који приказују Христа оне се, по правилу, стављају крај његовог лика.[20]

Рељеф Крштења, над јужним порталом, као да није потпуно довршен јер је иза леђа Крститеља остао необрађен један неправилни део површине која није изједначена са позадином на којој се сцена одвија. Са друге стране, поред главе Христове, у истој висини, налази се рељефом истакнут правилан квадрат чије значење није сасвим јасно. Није ли можда ту требало да буду исписане скраћенице имена Христовог?[21]

Као што је речено, Христов атрибут „цар славе" јасно објашњава смисао мотива над северним улазом у припрату. То је симбол који замењује слику Распетога. Нису ли кроз тај портал, означен коначним Христовим страдањем, после кога је уследило Васкрсење, у припрату уношени умрли монаси, како је то прописано у Великом Требнику?[22] Изгледа да се на ово питање може потврдно одговорити јер се у североисточном делу припрате налазе гробови неке српске властеле из друге половине XIV века,[23] па је вероватно да је још од оснивања цркве тај део храма био намењен култу мртвих. Тако су у припрати Дечана сједињене две богослужбене функције које су, иначе, и у догматском погледу, још од најранијих хришћанских времена, биле најуже повезане.

Над порталом који из припрате води у наос цркве насликан је и сигниран Христос Емануел па је тиме подвучена доследност намере ктитора да се на свим лунетама портала цркве у разним видовима прикаже Пантократор.

У овом сасвим сажетом прегледу изгледа портала у Дечанима дотакла сам само христолошке теме, у ствари троструке представе Теофаније, како је то уочила Ј. Максимовић.[24] Избор тог програма објашњава поуздани литерарни извор, јасно одређујући натпис и читка иконографија. Он на порталима задужбине краља Стефана Уроша III илуструје хришћанско учење и наговештава функцију одређеног простора, а рељеф над западним улазом спаја хришћанско учење са политичким аспирацијама ктитора.[25]

Избор иконографских тема спољашњих портала Дечана, у сагласју са ктиторима, краљем и његовим сином, учинио је сигурно архиепископ Данило, чију је, изванредно важну улогу у српској архитектури раног XIV века сјајно анализирао Светозар Радојчић.[26] Данилу II се можда може приписати и распоред улаза у дечанску цркву. Сва три улаза

[18] *Манастир Дечани* I, 69. — Manuel d'iconographie chrétienne, 460.

[19] Уп. на пример рељеф Христа из Задра — N. Klaić — I. Petricioli, *Zadar u srednjem vijeku*, Zadar 1976, 262, Tab. XXXIII.

[20] Изузетак су сцене из Христовог живота али, у таквом случају, исписује се назив сцене, на пример на рељефу из Руана — уп. A. Grabar, *Sculptures byzantines du Moyen Age* II (*X^e—XIVe siècle*), Paris 1976, N° 161. — Редак пример несигнираних скулптура Христа, Богородице и апостола су мали, оштећени рељефи откривени приликом ископавања цркве Св. Полиеукта у Цариграду, в. DOP 20 (1966), 235—237, figs 33—38; DOP 22 (1968) 199, figs 10—12.

[21] Рељефне површине које су резервисане за исписивање сигнатура крај лика Христа, Богородице или неког свеца обично су у облику круга или правоугаоника, а налазе се симетрично са обе стране протрета. — Уп. R. Lange, *Die byzantinische Reliefikone*, Recklinghausen 1964, figs. 26, 28. — A. Grabar, *op.* cit., No 1.

[22] Л. Мирковић, *Православна литургика*, Београд 1967, 181, No 3.

[23] *Манастир Дечани*, I, 4—5. — За богослужбене функције које се обављају у спољашњем нартексу цркава в. В. Петковић, *Жича*. Старинар Н. Р. 1 (1906) 174 sqq.

[24] Ј. Максимовић, *op. cit.*, 104.

[25] И у живопису Дечана, на владарским портретима, запажа се, такође, изражавање идеја о политичким схватањима тог времена у Србији. — Уп. *Историја српског народа I. Од најстаријих времена до Маричке битке* (1371). Београд 1981, 644.

[26] Св. Радојчић, *op. cit.*, 195—210.

у храм Христа Спаса воде кроз припрату која има тробродно обликован унутрашњи простор.[27] Због такве диспозиције припрате могло се очекивати да протомајстор, образован у духу градитељства које је често подизало тробродну цркву, отвори и у Дечанима улазе за сваки брод на западној фасади, где је за такво решење било довољно простора. Следећи српске узоре, фра Вита је, међутим, бочне портале симетрично преместио на јужну и северну фасаду припрате, па је тако појачао функцију главног, западног, улаза у цркву који је у осовини са светилиштем.[28]

Овом приликом се нисам задржала на богатој орнаменталној скулптури која украшава, поглавито, западни и северни портал, а коју је стрпљиво и у свим појединостима описао Ђурђе Бошковић.[29]

Непосредни писани извори који би објаснили специфичности тог декоративног програма не постоје, па се за интерпретацију појединих мотива тражи ослонац у неким литерарним алузијама и метафорама црквених текстова које можда могу да осветле понеки елеменат тог декора, али не могу да пруже објашњење за његов свеукупан изглед. Начин на који су украшени надвратници, довратници и лукови дечанских портала део је конвенционалног репертоара коме, како су многобројна истраживања показала, ни у западној Европи, где је настао, савременици нису давали посебна тумачења.[30] Та декорација је била остављена избору архитекте, односно клесара који су се за тај посао слободно инспирисали и по своме нахођењу користили разне узоре, где су, понекад, антички мотиви који су били у видокругу уметника могли да послуже као непосредан узор. Пример илустрован на главном порталу задарске катедрале то најбоље показује.[31]

Рад средњовековних архитеката и скулптора, као што је малочас споменуто, чест је предмет изучавања у западној Европи, где многобројне катедрале, парохијске и манастирске цркве представљају извор првога реда за разоткривање задатака које је средњовековни архитекта требало да оствари у току изградње цркве. У склопу испитивања тих споменика велика пажња упућује се скулпторима као и онима који су обрађивали камен за изградњу. Наравно, у таквим истраживањима видно место заузима Вилар де Хонекур и његови цртежи скулптура, али постоје и други ликовни извори. Расправљајући о живим и мртвим моделима, односно о приручницима из којих су скулптори могли преузимати узоре, P. Du Colombier је репродуковао и једну византијску минијатуру из XII века која показује св. Луку у чијем се атељеу налазе и модели предвиђени за копирање: разни орнаменти, статуа, портрети[32] (сл. 4). Амбијент атељеа је идеализован, пресликан вероватно са неког другог узора, али без обзира на прототип, минијатура сведочи о постојању модела којима су се уметници могли користити по сопственом избору.

О стилу и аналогијама које се за скулптуре дечанских портала могу наћи у ширем кругу романске уметности било је већ доста говора у стручној литератури, где се увек и с правом подвлачи пресудна улога Студенице, родоначелнице таквог начина украшавања архитектуре у средњовековној Србији. Будућа истраживања ће можда обогатити наша

27 В. Кораћ, *Градитељска школа Поморја*, САНУ, Београд 1965, 132—133.

28 *Манастир Дечани* I, 44 sq.

29 *Манастир Дечани* I, 62—102.

30 Још 1898. је E. Mâle критички одбацио напоре неких аутора XIX века који су помоћу Бестијара и теолошких списа настојали „да објасне необјашњиво", тј. да по сваку цену даду симболичко значење неким скулптурама XIII века које су чиста фантазија уметника. — Уп. E. Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle en France* I. Ed. A. Colin, Paris 1968, 104 sqq. — Уп. такође J. Hubert, *Le caractère et le but du décor sculpté des églises d'après les clercs du Moyen âge. Moissac et l'Occident au XIe siècle*. Actes du Colloque international de Moissac, 3—5 Mai 1963, Toulouse 1964, 47—58. — J. Hourlier, *La spiritualité à Moissac d'après la sculpture*. Actes du Colloque intern. de Moissac, Toulouse 1964, 71—80. — Пишући о скулптованом украсу цркава у Ангулему и Поатијеу, А. Грабар констатује да слобода којом скулптори црпе из текста Библије показује да њих не занима стварни садржај њихових дела, они не настоје да поуче гледаоца, већ само да украсе архиволте портала. Уп. A. Grabar, *Le vie della creazione nell'iconografia*, 243—244.

31 N. Klaić — I. Petricioli, *op. cit.*, 259.

32 P. Du Colombier, *Les chantiers des cathédrales. Ouvriers-Architectes-Sculpteurs*. Nouvelle édition revue et augmentée. Paris 1973, 126, Fig. 88.

сазнања о путевима преношења тих мотива у Србију, тих украса који „у Божјој кући развесељавају око", како је рекао св. Нил критикујући претерано украшавање храмова и замерајући градитељима и ктиторима.[33]

Вратила бих се, међутим, иконографском програму лунета портала цркве у Дечанима, односно једном рељефу који је извео неко од сарадника фра Вите, то јест сцени Крштења изнад јужних врата цркве.

Педантно анализирајући све дечанске скулптуре и тражећи за њих аналогије у кругу западне уметности, пажњи Ђурђа Бошковића није измакла једина паралела за лунету јужног дечанског портала — приказ Христовог крштења изнад јужног портала цркве Santa Maria della Pieve у Арецу.[34]

Колико је и данас познато, само у Дечанима и у Арецу лунете јужних портала цркве илуструју сцену Крштења. Због те околности сам се заинтересовала за рељеф и за цркву у Арецу, па сам покушала да видим да ли су постојали и неки други разлози, осим уобичајеног наговештавања баптистеријума, како је то случај и у Дечанима, да рељеф са сценом Христовог крштења буде приказан изнад јужног портала.

Анализа целокупног иконографског програма лунета портала Санта Марија дела Пиеве, цркве која је иначе историчарима архитектуре добро позната,[35] није заокупљала историчаре уметности.[36]

Пошто дечански разговори обухватају и уметност „византијског света", надам се да краћи екскурс о томе програму неће изаћи из предвиђеног оквира. На цркви Санта Марија дела Пиеве византијско-романска уметност Пизе и Луке, коју иначе илуструју и неки споменици нашег јадранског подручја,[37] нашла је плодно тле и у њеним се рељефима огледа, као и у Дечанима, не само религијски већ и политички програм.

Црква Санта Марија дела Пиеве у Арецу је трсбродна базилика са три портала на западној фасади, од којих сваки води у одговарајући наос. Најстарији део грађевине потиче из доба ране романике. У току XIII и почетком XIV века извршене су многе измене на грађевини, нарочито на фасадама, па црква данас има веома сложени изглед. Над југозападним углом цркве подигнута је изузетно висока кула-звоник, чија је изградња завршена 1330. године.[38]

Аретинац Ђорђо Вазари забележио је да је архитекта и скулптор Marchione из Ареца за Пиеве у томе граду израдио „на варварски начин скулптуру у луку који је изнад врата те цркве, приказавши Бога-Оца са неким анђелима у полурељефу и доста велике".[39] Маркионов рељеф у лунети централног портала израђен 1216. године, како је то сам клесар забележио, изгледао је прост манири́сти Вазарију и у потпуно измењеној духовној клими XVI века смисао тога занимљивог дела напросто није више био јасан. На рељефу није представљен Бог Отац већ, као и у Дечанима, патрон цркве а, у овом случају, то је Богородица-Краљица (сл. 5). Она је приказана попут оне грчки сигниране у Sant'Angelo in

[33] C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire* 312—1453. Sources and Documents, Englewood Cliffs, New Jersey 1972, 33.

[34] *Манастир Дечани* I, 167.

[35] Дела у којима се говори о овоме споменику су многобројна. Библиографију је дао M. Salmi у Rassegna d'Arte 15 (1915) 136—137. и n. 1., а за најновије радове в. ниже n. 38.

[36] Највише пажње Санта Марији дела Пиеве у Арецу посветио је M. Salmi, *L'architettura romanica nel territorio aretino*, Rassegna d'arte 15 (1915), 134—144. — M. Salmi, *Nuova lettura della Pieve di Arezzo. Atti e Memorie della Accademia Petrarca di Lettere, Arte e Scienze* N. S. Vol. XLI (1973—75), Arezzo 1977, 1—23.

[37] N. Klaić — I. Petricioli, *op. cit.*, 258. — Lj. Karaman, *Dalmatinske katedrale*, Radovi Inst. JAZU 10 (Zadar 1963), 45.

[38] Уп. најновије *Architettura in terra d'Arezzo. I restauri dei beni architettonici dal* 1975 *al* 1984. Firenze 1985, 50—63.

[39] *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori da M. Giorgio Vasari pittore e architetto aretino.* Mit kritischem Apparate herausgegeben von Dr Karl Frey, München 1911, 476. — В. такође Giorgio Vasari, *Le Vite de'più eccelenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568.* Testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, vol. II. Commento, 148—152. — В. такође *Enciklopedija likovnih umetnosti* s. v. Marchione d'Arezzo.

Formis, то јест у ставу оранте са круном на глави.[40] Њен ореол придржавају, као *imago clipeata*, два мала анђела, док два арханђела прихватају за лактове њене уздигнуте руке. У општим цртама та сцена подсећа много на церемонијал крунисања византијске аугусте.[41]

У лунети јужног портала, као што је већ речено, приказано је Крштење које је по броју учесника догађаја и по стилу, а то је Ђурђе Бошковић нагласио, сасвим другојачије од дечанског[42] (сл. 6). Делимично сачуван натпис на овоме рељефу ставља његов настанак у 1221. годину. Очигледне стилске разлике између скулптура лунета централног и јужног портала навеле су Mario Salmi на помисао да Крштење није дело Маркиона, већ неког анонимног скулптора који је у иконографском смислу опонашао византијске узоре.[43]

У лунети трећег, северног портала, приказана је винова лоза, прастари хришћански симбол евхаристије (сл. 7).

У XIII и XIV веку Санта Марија дела Пиеве у Арецу играла је важну улогу у компликованим друштвеним и црквеним догађајима тога доба. У првом су реду биле борбе између епископа и градске комуне, али ништа мање значајни нису били сукоби између гвелфа и гибелина, јер су се епископи, из личних разлога, приклањали час световној а час папинској странци. Осим тога у цркви Ареца вођене су са великом жестином расправе око убирања не малих прихода које су цркве имале од тзв. „cura animarum", од „десетка" и од разних других прилога верника. Пиеве у Арецу нашла се такође у вртлогу сукоба између епископа и каноника катедрале па је у једном тренутку један део каноника катедрале у Пиеве нашао уточиште. Због тога је за време расцепа Пиеве имала привремену улогу катедрале Ареца. Сукобу са локалним епископом доприносила је и чињеница што су у Пиеве одржаване свечаности у част св. Доната, патрона катедрале, што је у њој обављано крштавање и прослављана Пепелница. Те веома сложене односе у цркви Ареца покушао је да среди енергични папа Иноћентије III.[44] Он је признао Пиеви нека права, а њен старешина и каноници су пожурили да их илуструју на фасадама цркве. Они су наложили скулпторима да, служећи се језиком хришћанске иконографије, та њихова права и прикажу. Тако је над главним улазом Маркионе израдио лик патрона храма, Богородицу, али не у неком од традиционалних видова, већ као владарку окружену гардом арханђела. Не одричући се, међутим, ни од прослављања локалних патрона Ареца, старешине Пиеве су их приказали на уском фризу испод лунете. Ту је у центру поново портрет Богородице, али, овог пута, она је у мафориону. Она се налази између два анђела који јој се обраћају гестом посредништва препоручујући јој патроне Ареца св. Доната и св. Сатира, који су одевени у епископске одежде. Остатак фриза, са леве и са десне стране, испуњавају ликови апостола приказани између колонета.

Неколико година касније илустровано је над јужним порталом Крштење Христово као знак да се у тој цркви обавља један од најважнијих религијских обреда иако се тај чин одвијао науштрб верског и економског престижа катедрале у Арецу.

Лунета трећег, северног, портала преко симболичне слике винове лозе алудира на тајну причешћа која је и у Пиеви била освећивана.

Тако између рељефа лунета портала у Дечанима и у Пиеви постоји и већа иконографска сличност јер оба споменика над главним порталом показују портре патрона цркве

[40] V. O. Morisani, *Gli affreschi di S. Angelo in Formis*. Ed. Di Mauro, Cava dei Tirreni-Napoli 1962, 31, figs. 5, 6. — *I Bizantini in Italia. Pittura bizantina nell'Italia meridionale* (Secoli XI—XIV) di V. Pace, Milano 1982, 455, fig. 394. — Н. Кондаков, *Иконоірафия Боіомашери* I, С. Петербург 1914, 286 sqq. fig. 191. — Сличност између рељефа из Ареца и фреске из Сант Анђела некада је била већа јер је рељеф био обојен — в. M. Salmi, *Romanesque sculpture in Tuscany*, Firenze 1928, 42.

[41] Pseudo-Kodinus, *Traité des offices*. Introduction, texte et traduction J. Verpeaux, Paris 1966, 261.

[42] *Манасшир Дечани* I, 167.

[43] M. Salmi, *op. cit.*, 45.

[44] За црквене прилике у Арецу, а поглавито за оне које се тичу Пиеве уп. L. Bertoni, *Pieve, cattedrale e clero ad Arezzo nel tempo dei grandi vescovi ghibellini*. „Italia sacra" Atti del VI Convegno di storia della chiesa in Italia (Firenze 21—25. Sett. 1981) II, Roma 1984, 811—826.

у владарском виду, Пантократора, односно Богородицу-Краљицу, са јужне стране Крштење, а са северне симболичну визију Христа.

Смисао поруке рељефа са портала Пиеве у Арецу, у граду у коме је почетком XIV века фра Ђовани из Пистоје градио велики и добро познати фрањевачки манастир,[45] насупрот времену Вазарија, био је још увек сасвим јасан. Пиеве је управо тада, настављајући да истиче свој значај, добила највиши звоник у граду који због свог необичног изгледа и места на коме је подигнут има посебно место у архитектури XIV века.

Да ли је протомајстор Дечана, фра Вита, лично пратио споменуту грађевинску активност у тосканском граду о коме је реч, па тако непосредно био упућен у духовну климу и црквене прилике у Арецу, сада не можемо знати. Ипак претпоставка да је као члан просјачког и проповедничког реда путујући сам учио, нема озбиљних препрека. У сваком случају јасно је да фра Вити није била туђа мисао Стефана Дечанског, Душана и архиепископа Данила да путем хришћанске иконографије изрази одређену династичку идеологију јер је такав вид поруке, као што то и рељефи Санта Марија дела Пиеве у Арецу показују, спадао у сферу менталитета епохе о којој је овде реч.[46]

Прилагодљивост протомајстора Дечана, односно његова спремност да романско-готској базилици каква је, у суштини, дечанска црква, дода високу куполу, унеколико одсликава и начин рада фрањевачких градитеља у неким посебним ситуацијама. Они су у XIV веку своје нове цркве, као што знамо, градили претежно у стилу готике,[47] али како су често преузимали запустеле бенедиктинске манастире, елементи романике, која је била обележје бенедиктинске архитектуре, нису се брзо изгубили у њиховом градитељству тога века. Кад спомињем ову чињеницу, мислим на један сасвим одређени пример — на, цркву San Fermo Maggiore у Верони.[48] Доњу, раније бенедиктинску цркву тога комплекса фрањевци су преузели почетком XIV века. То је била тробродна базилика а попут дечанске цркве са северне и јужне стране у предолтарском простору била је проширена капелама, па тако у основи средњи део грађевине подсећа на задужбину Стефана Уроша III. Ова сличност је несумњиво само резултат тежње да се у склопу једне грађевинске целине обликују простори за одређене функције. Сродност са дечанском црквом наговештава донекле и изглед апсида капела Сан Фермо Мађоре, које са спољашње стране, такође, немају пуни лук, већ су приљубљене уз северни, односно јужни зид грађевине. Али ни Сан Фермо Мађоре, ни рељефи лунета Пиеве у Арецу не пружају потпуни модел за цркву Дечанског, односно за скулптуре њених портала. Сродности Дечана са другим споменицима на које су већ ранији истраживачи обратили пажњу, па и овде управо илустроване аналогије, представљају само неке од општих видова уметности средњег века и живо одсликавају схватања распрострањена у Византији и на романско-готском Западу, са којима је Србија у доба Немањића била добро упозната и којима је преко архитектуре и рељефа цркве Вазнесења Христовог у Дечанима дала свој посебан допринос.

[45] *Architettura in terra d'Arezzo*, 30.

[46] За историју менталитета в. J. Le Goff, *Le mentalità: una storia ambigua. Fare storia.* A cura di J. Le Goff e P. Nora, Torino 1981, 239—258.

[47] За одлике фрањевачке архитектуре в. A. Cadei, *Architettura mendicante: il problema di una definizione tipologica. "I francescani in Emilia"*, Atti del Convegno di Piacenza 17/19 febbraio 1983, 21—32. — A. Grzibkowski, *Early Mendicant Architecture in Central Eastern Europe. The present state of research.* Arte Medievale. Periodico internazionale di critica dell'arte medievale 1 (1983) 135—156.

[48] A. M. Romanini, *L'arte romanica. Verona e il suo territorio* II, Verona 1964, 606—613.

LES PORTAILS DE L'EGLISE DE DEČANI

IVANKA NIKOLAJEVIĆ

Les thèmes iconographiques illustrés dans les lunettes des portails de l'église de Dečani reflètent un programme précis. Au-dessus de l'entrée principale, dans la lunette du portail occidental domine la figure du Christ trônant entre deux anges. Selon le voeu du fondateur, le roi Stefan Uroš III (1321—1331), l'église était dédiée à l'Ascension du Christ et cet événement (Marc 16,19; Luc 24,61) maintes fois représentés dans l'art chrétien est réalisé ici en forme abrégée. En illustrant la fête du patron de l'église la scène occupe la place au-dessus de l'entrée principale, comme c'était d'ailleurs le coutume dans les autres mausolées des rois serbes.

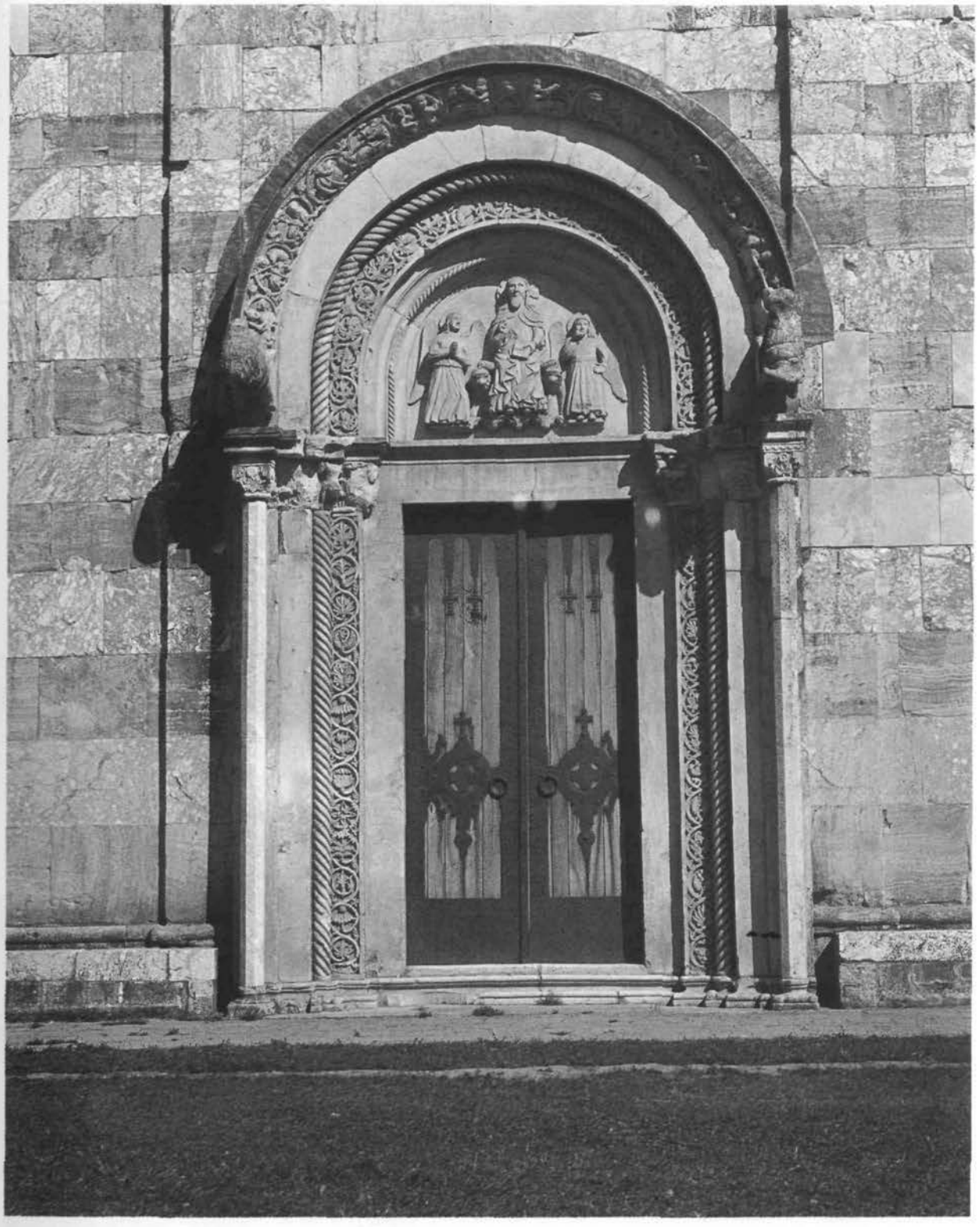
Dans la lunette du portail méridional est représenté le Baptême. Cette scène de la vie de Jésus annonce d'habitude le baptistère et, en effet, le portail en question mène dans la partie de l'église où se trouve le bassin baptismal. Du côté opposé, la lunette du portail septentrional est décorée d'une composition symbolique qui, comme explique l'inscription en serbe — «le Roi de la Gloire» — fait allusion au Crucifiement et à la Ressurection. Ce portail s'ouvre vers la partie de l'église où déjà dans la seconde moitié du XIVe siècle quelques familles nobles ont fait leurs tombes. La décoration de la lunette était donc choisie dès la fondation de l'église pour indiquer un lieu déstiné au culte des morts.

L'église de Dečani est le troisième mausolée des rois serbes dédié à l'Ascension du Christ et il semble que cette fête particulière est en rapport avec le développement politique et religieux en Serbie qui, au commencement du XIIIe siècle, était devenue royaume et avait institué son propre archevêché.

Comme illustration du triomphe chrétien et impérial l'iconographie de l'Ascension du Christ s'adaptait bien aux aspirations de l'Etat et de l'église serbe et c'est à cause de la signification particulière de cette composition que déjà l'église de Žiča, où le premier roi était couronné et où l'archevêque avait le siège, était dédiée à l'Ascension. Le développement ultérieur de cette idée du triomphe de la dynastie de Nemanja est exprimé par la dédicace à l'Ascension du Christ de l'église de Mileševa et le point culminant est rejoint dans le mausolée de Stefan Uroš III, l'église que les sources mentionnent aussi comme dédiée au Pantokrator.

Un exemple analogue à la décoration des lunettes des portails de Dečani, qui par son iconographie dévoile aussi les aspirations politiques de son époque se rencontre dans les reliefs de l'église de Santa Maria della Pieve à Arezzo. Les sculptures des lunettes des portails de cette église proviennent du XIIIe siècle et c'est surtout le sujet de la lunette du portail principal qui reflète des idées qui ne sont pas seulement du domain de la religion. Dans cette lunette est représentée la Vierge, la patronne de l'église, en costume de la Reine accompagnée de deux archanges. Le nimbe de sa tête couronnée tiennent deux petits anges tandis que les archanges soutiennent les coudes de ses mains élévées en attitude d'orante. Cette scène semble reproduire, selon la description de Pseudo-Kodinos, un moment particulier de la cérémonie du couronnement d'une auguste byzantine. Pourquoi a-t-on choisi cette iconographie rare de la Vierge — un autre exemple se trouve à Sant'Angelo in Formis — pour décorer l'entrée principale de l'église? Le choix, évidemment, ne dépendait pas de Marchione d'Arezzo qui a sculpté le relief mais plutôt de ceux qui l'avaient commandé. La réponse à la question posée doit être cherchée dans l'histoire même de la Pieve qui au cours du XIIIe et XIVe siècle, souvent en conflit avec l'évêque de la ville, avait joué à Arezzo un rôle important. Il est très probable que c'étaient les chanoines de la Pieve qui avaient commissioné la sculpture et qui à travers son iconographie impériale désiraient exprimer l'importance de leur église.

Les deux autres lunettes de portails latéraux de Santa Maria della Pieve décorées, comme celles de Dečani, d'un côté de Baptême et de l'autre d'un motif floréal, indiquent par l'iconographie et par le sens symbolique de ces reliefs les divers liturgies qu'on célébraient dans cette église.



Сл. 1. Скулптура западног портала цркве Вазнесења Христовог у Дечанима (фото Г. Суботић)
Fig. 1. Portail occidental de l'église de l'Ascension à Dečani (cliché G. Subotić)

Сл. 2. Рељеф Крштења Христовог у лунети јужног портала цркве у Дечанима (фото Г. Суботић)
Fig. 2. Relief du Baptême du Christ dans la lunette du portail sud de l'église à Dečani (cliché G. Subotić)

Сл. 3. Симболични мотив Распећа у лунети северног портала у Дечанима (фото Г. Суботић)

Fig. 3. Motif symbolique du Crucifiement dans la lunette du portail nord de l'église de Dečani (cliché G. Subotić)

Сл. 4. Св. Лука. Атеље уметника, византијска минијатура XII век (из P. Du Colombier, *Les chantiers des cathédrales*)
Fig. 4. St. Luc. Atélier de l'artiste, miniature byzantine XII siècle (d'après P. Du Colombier, *Les chantiers des cathédrales*)

Сл. 5. Богородица-Краљица и арханђели у лунети главног портала цркве Santa Maria della Pieve у Арецу (фото Алинари)

Fig. 5. La Vierge — Reine entourrée d'archanges dans la lunette du portail principal de l'église Santa Maria della Pieve à Arezzo (cliché Alinari)

Сл. 6. Рељеф Крштења у лунети јужног портала цркве Santa Maria della Pieve у Арецу (фото Алинари)

Fig. 6. Relief du Baptême du Christ dans la lunette du portail sud de l'église Santa Maria della Pieve à Arezzo (cliché Alinari)

Сл. 7. Мотив винове лозе у лунети северног портала цркве Санта Мариа дела Пиеве у Арецу (фото Алинари)

Fig. 7. Motif de rinceau du vigne dans la lunette du portail nord de l'église Santa Maria della Pieve à Arezzo (cliché Alinari)

ДЕЧАНСКА СКУЛПТУРА — ПРОГРАМ И СМИСАО

ЈАНКО МАГЛОВСКИ

ты бо ѥси просвѣщтение моѥ
и сѣпаситель мои
Пс. (26/1)*

Проблемима дечанске скулптуре опсежнију пажњу посветио је најпре Ђ. Бошковић у монографији о Дечанима,[1] а потом Ј. Максимовић у оквиру синтетичког разматрања проблемâ српске средњовековне скулптуре.[2] Ова два аутора не говоре изричито о програму а ни о смислу те пластике. Закључак о томе шта би био смисао опремања дечанског храма скулптованим украсом може се за оба аутора извести на основу њихових излагања. Веома упрошћено речено, по Ђ. Бошковићу у дечанску скулптуру пренет је општи смисао Апокалипсе Јована Богослова,[3] док би се по Ј. Максимовић смисао дечанске пластике испољавао у њеној профилактичкој улози.[4] Што се програма тиче, у тексту Ђ. Бошковића не може се лако издвојити излагање које би се бавило тим проблемом. У својим разматрањима Ј. Максимовић издваја скулптуру фасада припрате повезујући их заједничким смислом Теофаније.[5] Код ње се и у другим деловима текста могу назрети закључци о размештању скулптуре на површинама појединих фасада по одређенсм програму.

Ово саопштење позабавиће се основним проблемима програма и смисла скулптуре на манастирском храму у Дечанима. Отуда обавеза да се каже шта под тим терминима подразумевам. Дечанска архитектонска скулптура јесте ванјезички (невербални) систем знакова веома сложене структуре. Њен програм разумем по најосновнијем значењу тог термина, а то је распоред извођења и његови разлози. Разјашњење појма смисао, у време када настају обимни опуси филозофија смисла, представља особит проблем. Чини ми се најприкладније да користим дефиницију смисла коју је дао Б. Шешић а која гласи: „*Смисао се састоји у основаности једне појаве у другој појави или у усмерености једне појаве на неку другу појаву*".[6] Појава у којој дечанска скулптура има своју основаност или ка којој је

* Стефан Дечански, ктитор храма Спаса Пантократора у ман. Дечани, изговорио је ове Давидове стихове као молитву, као (жртву) захвалницу после објаве озарења телесних очију (чудо повратка вида); упор.: Arhiepiskop Danilo i drugi, *Životi kraljeva i arhiepiskopa srpskih*, Ed. by Đ. Daničić (Variorum reprint) London 1972, 170.

[1] В. Петковић, Ђ. Бошковић, *Дечани* I, II, Београд 1941.

[2] Ј. Максимовић, *Српска средњовековна скулптура*, Нови Сад 1971.

[3] Ђ. Бошковић, *Дечани* I, 62. Ту, у уводном делу одељка *Пластична декорација*, Ђ. Бошковић каже да се композиције на фасадама цркве могу везати, углавном, за Откровење Јованово, а у неколико случајева и за Откровење пророка Исаије и за Физиологус. На почетку напомиње да ће се из даљег разматрања видети да се скулптор није дословно придржавао текста апокалиптичне визије, ни по постепеном развоју појединих догађаја, нити по њиховој стварној садржини. Могућност да се ово објасни он налази у томе што претпоставља да се фра Вита није инспирисао само садржајем текста већ да је познавао и какав старији предложак, било да је реч о илустрованом рукопису или о каквом старијем споменику. Такође сматра да је очигледно и то да фра Вита није шаблонски копирао изворе своје инспирације, него их је, схвативши их, модификовао на свој начин.

[4] Ј. Максимовић, *нав. дело*, 102, 104, 105, 106 (99—107).

[5] Исто, 103.

[6] В. Šešić, *Čovek, smisao i besmisao. Dijalektika smisla i besmisla*, Beograd 1977, 156.

усмерена јесте божанска објава хришћанске религије и на тој објави традицијом утемељени живот хришћанске цркве у пуном значењу те речи. Овде још треба напоменути да се програм и смисао не могу грубо раздвајати пошто се један на основу другог граде у току устројавања знакова или се један на основу другог разазнају приликом разумевања знаковног устројства.

На самом почетку треба истаћи да дечанска скулптура није независна од значења архитектуре, од оних вредности које архитектура поприма, пре свега, од симболике литургичког чина, а затим и од топографске симболике (сл. 1, 2, 3, 4, 5, 6). Како сам омеђени простор тако и битнији елементи грађевинских конструкција испољавају своја симболичка значења.[7]

Кључни елементи дечанске скулптуре постављени су око великих отвора: око олтарске трифоре на истоку, главног портала на западу и око јужног и северног портала припрате. Њима се придружује и унутрашњи портал чији симболички смисао извире из значења забележених комбинацијом скулпторске и фреско-технике. У раду ограниченог обима није могуће расправљати до танчина о значењу и смислу појединих одељака који употпуњују смисао укупног скулпторског остварења. Напор је усмерен на разјашњење појединачних целина које чине окосницу смисла вајаног украса. Најтежи одељци дечанске скулптуре а уједно и најлепши по поетичким вредностима јесу трифора (источна) и јужни портал. Стога излагање о њиховом значењу захтева највише простора.

I — Трифора олтарне апсиде јесте прва целина (сл. 7). За разумевање њене слике, а и осталих елемената пластике на овој цркви, потребно је пронаћи тачке посматрања према којима је слика устројена. Дечанска трифора иконографски је зависна од студеничке. Многи закључци изведени за студеничку трифору важиће и за дечанску.[8]

Као архитектонски елементи у функцији осветљавања храма обе трифоре, и дечанска и студеничка, учествују и у светлосној симболици. Тиме што су окренуте ка истоку нашле су се на путу доласка Истока с висине (Лк. 1/78). Ово не треба испуштати из вида у даљим разматрањима јер оријентација њихових слика лево—десно, има смисла тек у односу на упадни зрак сунца. Симболичке вредности леве и десне стране јесу познате.[9] Искуство са студеничком трифором омогућује да се разреше и разумеју загонетне представе дечанске трифоре, мада то неће ићи без извесних тешкоћа. Без обзира на становите иконографске разлике, уочљиво је да је требало да основни смисао дечанске трифоре буде идентичан смислу студеничке. У погледу иконографије одавно је запажено да је дечанска трифора слободна копија студеничке. Њен отвор у зиду, полукружног лука, подељен је на три дела постављањем четири полигоналне колонете без стопа. Бочне колонете окрањене су лисним главицама са представама животиња које су укомпоноване међу врхове лишћа и веома танке абакусе. На средњим колонетама, на полигоналним капителима са абакусом, занатски вешто, изведени су задњи делови животињских тела, док су им предњи делови извучени као конзоле (сл. 11, 12). Главе ових животиња надвишују раван абакуса капитела. Јужно је приказан лав са људским ликом између шапа (сл. 12), а северно је представа

[7] За основне и исцрпне информације у вези са тим упор.: *Lexikon der christlichen Kunst* (Ed. Engelbert Kirschbaum), 2, Rom—Freiburg—Basel—Wien 1970, col. 514—529; јед. *Kirche, Kirchenbau* (G. Bandmann), у којој су изложени разни аспекти цркве и црквеног здања. Наведена је исцрпна литература, а под самом одредницом упућено је на друге које имају додирне тачке или се директно тичу симболике храма.

[8] J. Магловски, *Знамење Судино на студеничкој трифори. Прилог иконологији студеничке пластике II*, Зограф 15 (1984), 51—58.

[9] B. A. Uspenski, *Leva i desna strana u umetnosti ikona*, Treći program (Radio-Beograd 42 (1979) 499—505; упор. јед. *Rechts und Links* (E. Dinkler — V. Schubert) у: *Lexikon der christlichen Ikonographie 3*, col. 511—515, са одабраном литературом.

грифона (сл. 11) такође са ликом међу канџама који је пропао. На капителима трифорних колонета почива доњи, трочлани део тимпанона прозора.

Централна тема тимпанона, па и трифоре, јесте биљни четворолик (сл. 8). Са сваке стране је по једна фантастична животиња која му се подређује. Лево је кетос који раздире човеково боголико обличје, а десно василиск веома мирног изгледа. Змијски реп василиска завршава се змијском главом која се супротставља змији изведеној у уском сегменту између рубних трака доњег дела тимпанона (сл. 10). На левој страни поље слично претходном попуњава завршетак кетосовог репа. Доње поље тимпанона, између средњег и бочних лукова трифоре, пресецају огранци вреже. Над сваком врежом исклесана је по једна мала животињска глава. Испод прозорског отвора направљен је венац потпрозорника са представом биљног ланца састављеног од мотива у виду двостраних кука.

Допрозорници и њима одговарајуће облучје изведени су као јединствена орнаментисана трака. Поменута подела лево—десно, с вертикалном осом као разграничењем, уочава се тек у самом орнаменту. Њега чине две разнородне лозе (сл. 7). Лева лоза израста из чељусти кетоса. Завоје њених врежа попуњавају представе птица, животиња, људских фигура и фантастичних бића. Од њених тринаест поља само у три се налази лишће измишљеног облика. Десна лоза израста из змије. Од тринаест њених увоја само у једном је фантастично биће. Остале увоје попуњавају лисни мотиви измишљених облика. У темену облучја урађена је човеколика глава са роговима. Из уста и рогова помаљају се биљни мотиви. Бочно од потпрозорног венца урађене су конзоле са представама људских фигура. Конзоле преко база урађених уједно са њима подупиру полигоналне колонете на које су постављени лисни капители са маскама. Конзоле и колонете изведене су да би понеле профилисани лучни венац без орнаменталног украса. Запажа се да је слика на овако изведеном прозору подељена вертикалном осовином на две разнородне половине. Уочљива је и симетрија као и уравнотеженост у ликовном смислу, што не значи и симболичку симетричност. Степен визуелне разнородности није наглашен на начин како је то учињено на довратницима западног портала Дечана или, још снажније, на јужном студеничком порталу на којем су два симболички опречна орнамента изведена помоћу два потпуно различита композициона поступка.[10] На трифори су обе биљке засноване на истој геометријској схеми. Како оса симетрије трифоре лежи у симетралној равни храма, то допушта могућност да се извесни елементи иконографије трифоре посматрају у вези са симболиком севера и југа.[11] За дечанску трифору овде је установљено да она има две тачке посматрања, односно два начела оријентације. Прво начело је посматрање у смислу доласка светлости сунца (Христос) које на истоку рађа зора (Богородица).[12] Према овом становишту, односно према поетским могућностима које извиру из феномена свитања, зоре, појаве сунца над хоризонтом, устројен је лик тимпанона као и орнамента допрозорне траке. Његово решење свесно је подређено светлосној симболици хришћанског богоштовља која је превасходно ваплотна. На овај начин јесте подвучено и мистичко значење трочланог прозора на апсиди

[10] Упор.: Ј. Магловски, *Студенички јужни портал. Прилог иконографији студеничке пластике*, Зограф 13 (1982) 13—27.

[11] Е. Мал се у свом капиталном делу дотиче и проблема оријентације храма и симболике која отуда долази, упор.: E. Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle en France. Étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris 1948[8] (1898) 5—6. Он се такође дотиче и проблема симболике горе-доле и лево-десно (исто, 6—7). Мал је у вези с том симболиком указао на неке француске примере, а савременији приступ проблемима значења која носи српска средњовековна архитектонска скулптура потврђује одавно запажене принципе топографске симболике и открива нека њена незапажена начела.

[12] Мислим, пре свега, на химну Дјеви из *Римског бревијара*: „Aurora soli praevia / Felix salutis nuntia, / In noctis umbra plebs tua / Te, Virgo, supplex invocat". Сличних поетских обрта има и у химнографији источног хришћанства, у кондацима и тропарима Богородици. Уз проблем светлости и симболике светлости упор.: *Lexikon der christlichen Ikonographie* 3, col. 95—99; јед. *Licht, Lichterscheinungen* (Red.), с упутама на многе лексичке јединице истог лексикона, из чега се долази до целовитије слике; с наведеном основном литературом. Такође упор. и напомену о светлосној симболици у: Ј. Магловски, *Знамење Јудино...*, 53, нап. 18.

кроз који долази тросунчани Бог у хришћанску светињу над светињама. Друго начело посматрање у смислу север (тама греховна, итд.) — југ (светлост истине, итд.), примењено је при иконографском решавању конзола као и капитела на колонетама које се ослањају на конзоле.

Тимпанон трифоре јесте слободнија копија тимпанона студеничког трочланог прозора на апсиди. Највећа слобода у преношењу иконографског решења, толика да би могла довести до забуна, испољава се на биљном четворолику ка којем су, са сваке стране по једна, усмерене фантастичне животиње. Из форме сваког од четири листа тешко се може докучити оно што листови студеничког биљног четворолика јасно предочавају. То су вода, ватра, ваздух, земља — четири стихије света. Овде треба подсетити да су симболи чулна искуства која у човековом свету натчулног граде нове мисаоне везе. Знак има вредност симбола тек онда када је прихваћен као такав. Не може нешто бити симбол само по себи. Потребно је да човек или одређена заједница призна и прихвати одређени знак у његовом симболичком смислу. У већ развијеној и јасно дефинисаној српској средњовековној култури појединачни и сложени знаци били су, без сваке сумње, прихваћени као посве одређени симболи. Најпре у скулптури Студенице, а потом и Бањске. Учен круг људи разуме их као симболе одређених божанских тајни које су откривене „светима његовим". За људе тог доба који нису могли да проникну у дубину тајне, нити су били у моћи да разумеју како то вајани знак носи значење, украс на црквама јесте попут белега на работу — да се за сваки од урезаних знакова веже нека прича. Ако је иконограф дечанске трифоре знао да четири листа на тимпанону студеничке знаменују четири стихије света, могао је тај четворолик пренети на дечански тимпанон у истој схеми без нужног знања да сваки лист заправо својим обликом означава одређени елеменат од четири основна елемента.

Потврду да су код Срба у средњем веку размишљања била усмерена ка проблему стихија лако је наћи у литерарном наслеђу. Потицај свакако долази из посланица новозаветног Канона где се говори само о ропству стихијама света, а имена им се не казују (Кол. 2/20, Гал. 4/3, II Пт. 2/7). Они који су помно пратили богомудре речи сазнају и број и имена стихија из једног слова св. Јована Златоустог: **Нь четыри стꙋхїе соуть вь мирѣ · земля · вода · вьзо̑ухь · огнь · и ѿ иныхь стихїи коаждо ꙗкова ѥ̑, такова же и прѣбываеть.**[13]

Четири стихије појављују се и у причи о инорогу. Прича из популарног романа о Варлааму и Јоасафу подвлачи њихову разорну и погубну моћ.[14] Најопсежније размишљање о води, ватри, ваздуху и земљи као о стихијама међу Србе је доспело преко Диоптра Филипа Усамљеника.[15] Цртане схеме које се појављују у рукописима овог јестаствослов-

[13] Рукопис САНУ 62, Златоуст. иже вь стыхь ѡца нашего ıѡ̑ архїепк̑па константина гра̑ злаꙋстаго о сьзанїи и изгнанїи адамовѣ, срп., 1370/85, fol. 181 r. (PG; нисам нашао); упор. Д. Богдановић, *Инвентар ћирилских рукописа у Југославији (XI—XVII века)*, Београд 1982, 42, ред. бр. 407. На *Инвентар* се упућује ради даље литературе о рукописима.

[14] Ст. Новаковић, *Варлаам и Јоасаф. Прилог к познавању упоредбе литерарне историје у Срба, Бугара и Руса*, Гласник СУД, књ. L (1881) 81. Прича о инорогу из овог популарног романа у средњем веку била је илустрована и у фреско-живопису; упор.: С. Радојчић, *Једна сцена из романа о Варлааму и Јоасафу у цркви Богородице Љевишке*, у: *Текстови и фреске*, без места, без год. издања, 144.

[15] О вредности овог дела Карл Крумбахер даје оцену која је типична за процене византијских књижевних дела што су изрицане крајем XIX века када је изашла његова *Историја византијске литературе* (K. Krumbacher, *Geschichte der byzantinischen Litteratur von Justinian bis zum Ende des oströmischen Reiches* (*527—1453*), München 1891, 356, ред. бр. 195). Сматра да су оба Филипова дела досадна. За Диоптра није забележено постојање оригиналне грчке верзије. *Тускулум лексикон* преузима од Крумбахера основне податке о Филипу Монотропу, калуђеру из времена цара Алексија I (1081—1118), додајући да постоје и словенски преводи обе Филипове песме (Волфганг Бухвалд, Армин Холвег, Ото Принц, *Речник грчких и латинских писаца антике и средњег века. Тускулум лексикон*, прев. Албин Вилхар, Београд 1984, 465). Сходно Богдановићевом *Инвентару* у југословенском рукописном фонду постоји седам рукописа Диоптра српске редакције, насталих од XIV до XVII века (Д. Богдановић, *Инвентар*, 29 —

ног текста указују на сједињујуће и противне везе, односно добре и лоше комбинације четири основна елемента од којих је саздан свет.[16] Судећи по тексту и схеми Диоптра, и на основу симболичког говора форме лишћа студеничког биљног тетраморфа, закључује се да је лева страна трифоре на Студеници заробљена под лошим сједињењем стихија воде и ватре, а десна да је под мање лошом облашћу противног сједињења стихија земље и ваздуха. Та симболика пренета је и на дечанску трифору. У једном оригиналном делу српске средњовековне књижевности о стихијама ће средином XV века, у песнички понетом тексту, Димитрије Кантакузин поставити и себи и свету питање: **Ѹвїи мнѣ м(а)ти, рѣкꙋ прѡр(о)чаское и азь, вь что ме роди; Что оубо аз; Не ѡ(ть) четирех(ь)ли стихи съставлѥно ими тѣло, истеѥ же рѣщи ѡт(ь) ѥдиное прьсти...**[17]

Уласком греха у свет поремећени су добри, лепи и савршени састави богомздане природе човекове. Разрушене су сједињујуће везе савршених комбинација елемената. Тако разједињена начела почела су да се здружују по противном, лошем устројству. Светла материја бића помрачена је тамом небића, али тама је не обузе. Последице Адамовог сагрешења космичких су размера. Човек, микрокосмос, у интеракцији је са светом — макрокосмосом. Премудрост творца, који је све и сва превео из небића у биће, огледа се у савршенству човека којег је Бог начинио по своме обличју. Разумевајући то, Василије Велики је могао рећи: **Аще во вьнимаѥши себѣ, не вьстрѣвоуѥши всачьскыи оустроѥниꙗ сьдѣтелꙗ изьслѣдовати · ив вь себѣ самомь ꙗко же вь малѣ нѣкоѥмь мирѣ, великоую оузриши сьзьдавшаго те премоудрость.**[18] Прародитељским прекорачењем заповести човек је лишен раја. То јесте казна за грех, али не и стање света какво треба да остане у векове. У једном слову које је читано на Цвети, св. Атанасије Александријски поучава: **Почто понеже чл҃вкь испаде цр҃кагo сана · приложисе скотѣхь несмысльнꙑ и оуп҃оби се имь дѣлы скотьскыми, да того ради сниде кь болещїмь врачь · кь плѣнникомь свободитель · кь сѣдещнимь вь тмѣ сльнце праведьно николи же не заходе · кь мьртвымь животь вѣчныи.**[19] На дечанској трифори симболички је приказано стање света због којег је нужно да по обећању дође пророковани Месија **просвѣтити омраченнаа и съврати расточеннаа,**[20] Приликом Спасовог тиховог ваплоћења у свет, који је пребивао у сени греховној, са његове десне стране затекли су се праведници по старом завету, а са леве грешници. Дечански иконограф, као и студенички, користи суптилну разлику којом хришћанско правоверје разлучује грех од зла.[21] У иконографији трифоре за знамење греха коришћен је лик змије — винов-

ред. бр. 214—219 и 35 — ред. бр. 295). Словенска верзија овог драгоценог средњовековног списа није публикована. Латински превод издаван је неколико пута. Препис Диоптра из рукописне збирке Универзитетске библиотеке „Светозар Марковић" у Београду користио је Реља В. Катић (исти, *Медицина код Срба у средњем веку*, Београд 1967) придајући му вредност извора. Спис погрешно назива „*Јестествословије*", што чини и у потоњим својим списима.

[16] У овом средњовековном природословно-антрополошком спису, који се словенски зове Огледало, елементи се поименце појављују на више места. Најизразитији су у цртаним кружним схемама. Оне треба да представе сједињујуће и сапротивне односе међу елементима као и њихове еквиваленте у четири основна телесна сока. Код схеме у рукопису УБ 44 преписивач се забунио приликом уписивања елемената у схему (упор.: Рукопис УБ 44, *Диоптра*, срп., друга четвр. XV в., fol. 74 v., col. a; без почетка и оригиналног наслова). Схема је добро рађена у академијином препису (упор.: Рукопис САНУ 56, *Зборник*, срп., трећа четврт XV в., fol. 141 v.; има предговор Михајла Пселоса књизи званој *Диоптра*, као и енигматски предслов неког Константина. Из разрешења те словно-нумеричке загонетке треба да произађе име аутора дела). Латински превод штампан код Мињa (PG 127 (1864) col. 701—902) није пропраћен поменутом схемом.

[17] Посланїе и(ь)стномꙋ вь с(вѣ)щен'ноx(ь) и доместникꙋ кир(ь) Иван, грѣшны(и) Димитрїе Катакꙋзинь; објавио: A.-E. Tachiaos, *Nouvelles considérations sur l'oeuvre de Démétrius Cantacuzène*, Cyrillomethodianum I (1971) 171.

[18] Рукопис САНУ 62, *Златоуст*. Иже вь с҃тый ѡц҃а нашего архїепп҃па кесарїе кападокыскыне, василиꙗ великаго бесѣда ѡ неже вьнимаи себѣ, срп., 1370/85, fol. 116 г. (PG; нисам нашао); упор. Д. Богдановић, *Инвентар*, 42, ред. бр. 407.

[19] Рукопис САНУ 19, *Златоуст пости*, срп. сред. XIV в., fol. 104 v. — 105 г. (PG; нисам нашао), упор. Д. Богдановић, *Инвентар*, 43, ред. бр. 420;

[20] Рукопис САНУ 67, *Каноник*, срп. друга. четврт XV в., fol. 30 г.; упор.: Д. Богдановић, *Инвентар*, 48, ред. бр. 470.

[21] Проблем првородног греха јесте један од догмата око којег се разилазе источно и западно правоверје. Римокатолици су своје веровање дефинисали уредбом „Decretum de peccato origi-

ника сагрешења (I Мојс. 3). Лоза грешна израста из њених поганих уста. Раст у злу — које је даље и искључиво лично надграђивање појединца на првородни грех — буја из чељусти кетоса. Зло природе као такво не постоји. Кетос, односно његова чељуст, према причи о Јони, а посебно по сведочењу Спаситељевом (Мт 12/39, 40), јесте обличје самог пакла. Неке новине, које у односу на студеничку доноси дечанска трифора, јасан су доказ о умећу њиховог постављача. Те новине, те лако разумљиве симболе представљају сирин у десној лози (сл. 10) и ђаволов лик у темену облучја. Остаје загонетан смисао неких допуна и преинака у левој, злом ојађеној лози. Једино је сигурно да све те представе имају улогу да буду симболи монашког учења о страстима. Лик ђаволов јесте кључна новина на дечанској допрозорној траци. Тиме је означено да обе лозе расту на Сатаниној баштини пошто су се саме лишиле Царског сана и као коров поплевљене су из врта Едемског. Друга разумљива допуна јесте поменути сирин у десној лози која расте под писанијем греха.[22] Реч је о лози старозаветних праведника, што не значи и лози Јасејевој. Симбол сирина јесте тај који јасно означава да се обе лозе превасходно односе на старозаветни раст људски. Тек другостепено се односе на време Дечана, време „новог Израиља".[23] Раст Лозе истините, која се по каквоћи разликује од ових, приказан је на западном и северном порталу овог храма

Од фигура на доњим конзолама дечанске трифоре северна је пропала. Њој супротна топографски и симболички — јужна, очувана је у довољној мери тако да се са довољно поуздања сме судити о њиховом значењу. То бива на основу аналогије са студеничким конзолама које су се боље очувале. Јужна фигура доње конзоле на дечанској трифори представља смерног монаха, опасаног појасом правде и истине (Ис. 11/5; упор.: Лк 12/35, Еф. 6/14). То је представа монаха који у безводној пустињи, боравишту кушача и напасти вражијих, зверова, змија и василискâ, сузама натапа као суву земљу своју грехом отежалу плот и усрдним мољењем и псалмопојем призива Господа да буде, подобно бившем гонитељу Павлу, избављен од лавље чељусти (упор.: II Тим. 4/17). Он је трезвен и пази јер супарник његов, ђаво, као лав ричући ходи и тражи кога да прождере (према: I Пт. 5/8). Ђаво-лав, на конзоли уграђеној високо у лизену јужно од трифоре, приказан је како ричући погледом вреба смерног монаха (сл. 9). А овај, боравећи у истинитој светлости (позитивна симболика југа), подвижући се у безмолвију и постижући духовну тишину души разликује умним очима добро од онога што ојађује.[24] На стубу монашке смерности

nali" донетом на петој седници Тридентинског сабора. Источно православље остало је при изворном поимању првородног греха. Битна разлика је у томе што по римокатоличкој догми првородни грех није нарушио првобитну, Богом створену природу човекову и да се, стога, лик Божји у човеку није изменио, нити унаказио. Праведност и блаженство Адамово били би као неки спољашњи дар, а не као промишљени део човекове суштине. Православни догмат о првородном греху не почива на декрету, већ се изводи из поука светих цркве Христове, које су, по садржају, попут цитата над нап. 19 и 20. Пошто је већ крштење благодатно препорођење, испало би, по тридентинским одредбама, да у препорођеном нема више никаквих греховних недуга, а то је супротно поуци Јована Богослова (1 Јн. 1/8) или апостола Павла: „Јер знам да добро не живи у мени, то јест у тијелу мојему. Јер хтијети имам у себи, али учинити добро не налазим. / Јер добро што хоћу не чиним, него зло што нећу оно чиним. / А кад чиним оно што нећу ја то не чиним него гријех који живи у мени" (Рм. 7/18—20). Значи да је зло последица греха у човеку, и последица поремећења богомзданог састава које је наступило после човековог(!) сагрешења.

[22] С. Радојчић, *Хиландарска повеља Стефана Првовенчаног и мотив раја у српском минијатурном сликарству*, у: *Узори и дела старих српских уметника*, Београд 1975, 33—34. У чланку се подробно разматра и значење сирина.

[23] Израиљ јесте и синоним за изабрани народ божји, тј. правоверни, којег је Јахве предодредио за спасење. Нови израиљ јесте средњовековни троп којим се истиче благоверност владалаца и правоверност њихове богомдароване паствe.

[24] Умне очи, душевне очи или очи срца, чести су тропи у српској средњовековној уметности. Преузети су, природно, преводном књижевношћу из репертоара тропâ грчког језика. Умне очи добијају посебно значење у једном систему вредности који у предњи план истиче и дихотомију којој су полови добро и зло. Појединачни знаци, из истог система, могу имати значења која по вредности припадају час једном час другом полу речене дихотомије. Очи ума, очи духа или очи срца, дарови који сагрешењем нису потпуно уништени а који се хришћанским подвигом усавршавају, омогућиће да се разликује лав од лава, јагње од јагњета и човек од човека.

процветавају (васкрсавају) праведници. Васкрсавање праведничко представљено је на капителу којим је завршен стубић ослоњен на подлогу са смерним монахом (упор. сл. 9 — други план). Ова монахова смерност к Богу наставак је раста лозе која се затекла „ о деснују" Светлости истините — Логоса, приликом његовог ваплоћења.

Северно, у тами греховној, пропала фигура на конзоли био је стомакоугодни монах, онакав као што се налази на левој конзоли студеничке трифоре. Неопасан ни правдом ни истином, седећи у сени греховној, угађа свом грехом омраченом телу немајући светлости чак ни зеници телесног ока да угледа звера којем, западањем у страсти, он сам себе тови за оброк. Звер, грифон именом, приказан је на конзоли северне лизене. Лав и грифон јесу обличја смрти, разуздани моћници метежа греховног. Круна стуба стомакоугодног монаха је пропала. Решење овог пропалог капитела може се реконструисати у опсегу иконографског решења западног капителног фриза јужног студеничког портала где је представљена смрт грешника.[25]

II — Јужни портал припрате јесте друга тачка програма скулптуре на фасадама (сл. 13). Рађен је на подобије једноставно рашчлањених романичких портала. Његови елементи су распоређени у тростепеном смицању. Колонете су биле само испред спољашњег оквира. По количини украса најсиромашнији је од четири спољашња дечанска портала. На стопљеним смицаним капителима довратника лако се препознаје иконографија благовештавања (сл. 15, 16). У линети је приказано Крштење Господње (сл. 14). Фантастична лоза са зверињем, мотив који даје посебну драж рашким порталима, овде је изостављена. Иако је на први поглед огољеног лика, јужни дечански портал садржи снажну симболичку поруку. Ни пред једним дечанским вратима, када се размишља о значењу њихове свечане слике, мисли не похрле ка животу Стефана Уроша III Дечанског као пред овима.

За разумевање духа епохе у којој су настала ова дечанска врата од посебне вредности јесте симболички слој казивања у старим српским животописима. У тим списима налазе се и симболичке слике о избору места за подизање манастира. О месту за Дечане располажемо са три таква, међусобно различита податка. Један од њих могао би се прихватити као опис стварних догађаја.[26] Данашње разумевање ствари обавезује да друга два сврстамо у симболички говор. За средњовековни интелект такви искази бивали су одраз божанске истине. Тако Стефан Дечански у оснивачкој повељи казује да није ни он-[illegible]нити је архиепископ Данило II изабрао место за манастир, него је свети Сава још за живота обрео (пронашао) ово боравиште светости па је, не стигавши да ту сагради цркву, дуго чувао ово свето место да би га открио тек Дечанском.[27] У другом се тексту, када је реч о подизању манастира, извлачи у први план његово постављање „на водама": Ѥоди же вьсоудоу текоуть сладчаишее · велицѣмь тоу источникомь издаемомь · и рѣкою выстроою напаемо · Ѥеже вода мнѡго ѹво прѣжде вьковоса красованіе подаеть лицоу · множаише же по вьковоусоу благо раствореніе тѣлоу. ꙗко никомоу же мощи наситити се любочьстіа воды.[28] Последња реченица цитата из Григорија сажима све сазнање о благодати добрих вода, сазнање о њиховом обновљеном и благословеном јестаству, сазнање о води као светињи — видљивој страни спасоносног чина Свете тајне крштења. Вода, над којом се од искона дизаше дух Божји (упор.: I Мојс. 1/2), замућена је сагрешењем Адамовим. Извор бистре воде — да-

[25] J. Магловски, *Студенички јужни портал*, 21—22.

[26] Ђ. Даничић, *Животи краљева и архиепископа српских. Написао архиепископ Данило и други*, Загреб 1866, 203; у житију Дечанског које је написао Данилов ученик.

[27] Fr. Miklosich, *Monumenta serbica*, Viennae 1858, 91; у оснивачкој повељи Стефана Уроша III (Дечанског).

[28] J. Шафарик, *Живот краља Стефана Дечанскоі*, Гласник Друштва српске словесности, књ XI (1859) 68—69; цитирано место на 69. стр.

валац воде живе — Христос, својим силаском у струје јорданске обнавља јестаство вода. И тога ради, заиста, „никоме није у моћи наситити се љубочашћа воде".

Слика Крштења Господњег извајана на јужном дечанском порталу, другој тачки смисаоног програма, сва је прожета знамењима. Њено иконографско решење јасно указује на то да није у питању само ликовно сажимање на основне елементе а тиме и на основну симболичку садржину.[29] Иако је по броју фигура сведена на неопходне учеснике, представа садржи много више до само то. Прво што се дâ поврх тога приметити јесте да су струје јорданске преточене у кивот (сл. 14). Затим следе измене у односу на уобичајену иконографију Крштења. То су Претеча у Јордану и интимно обујмљена Христова мишица — како је приметио Ђ. Бошковић. Неустаљено је и приказивање измивања. Уз то Ђ. Бошковић у опису региструје и рељефни квадратић десно и у висини Христове главе. Он је претпоставио намеру да се у квадратићу исклеше још какав лист или цвет и да је мотив остао недовршен.[30] Даља допуна симболичком говору ове представе Крштења јесте и пар троподобних биљака, по једна са сваке стране. Том говору припада и пар розета на кивоту.

У средњовековним текстовима имену крштење (baptisma, βάπτισμα) равноправно је име просвећење (lumina; φῶτα), а за празник и име Богојављење. Који год назив да је употребљен, он се односи на велику тајну благодати крштења у Христу. Различитост именâ не треба да доводи у забуну. Као што се многим и различним именима назива Христос давалац — тако се и дар различито назива, каже св. Григорије Богослов. Он и наводи нека имена која се односе на крштење, као: подање, помазање, просвећење, непропадљивости риза, бања бића, печат — од свега часније (име).[31] У православнсм свету крштење и миропомазање јесу, што није погрешно рећи, двоједна Света тајна и отуда постоји могућност назива печат — као јемственик и знамење власти. У Слову на Крштење Господње св. Григорије Богослов објашњава ову двоједну тајну као сугубо очишћење: соугоувом же соущимь намь, ѿ дше гл҃ю и пльти, и швои оубѡ, вл҃мѣи · швои же невл҃моу ѥ҃ствоу соугоуво и шчищение. вѡю оубѡ гл҃ъ, и дхомь · шво д҃вимо же и пльтию приемлюще. шво же бесплльтно, и д҃невимо послѣдьствоующе · и швомоу шбразноу, швомоу же истинноу · игльбокаа шчищающоу иже прьваго дѣвиства поможение сыи · новыи за ветхыи · и бг҃овидны, за зѣ соущи х҃ сьдѣваѥ т҃.[32]

Размотримо симболе дечанске представе Крштења Господњег понаособ (сл. 14):

1. Струје јорданске преточене у кивот јесу изузетан симболички захват снажне поетске устрепталости. Тим поступком замењена је теже разумљива симболика персонификованог Јордана и назнака стања вода која се у делима сликарства постиже представљањем водених бића.[33] Јордан, у поетским сликама у текстовима и на фрескама које за тему имају

[29] Тог мишљења је Ј. Максимовић, *Српска средњовековна скулптура*, 102.

[30] Ђ. Бошковић, *Дечани I*, 69.

[31] Рукопис САНУ 21, *Зборник*. иже въ ст҃ихъ ѿца нашего григорїа архїепископа константина града бг҃ослова на ст҃ое крьщение, словѡ кї, срп., 1360/80, fol. 202 v.; (PG 36 (1858) col. 361, c 7—16); упор.: Д. Богдановић, *Инвентар*, 33, ред. бр. 263.

[32] *Исто*, fol. 205 v. (PG 36 (1858) col. 368, A10—B8).

[33] То се добро потврђује иконографијом Крштења у припрати дечанског храма, на унутрашњој страни јужног зида, у осовини јужних врата о којима се расправља. Представа је изведена на лучној површини коју творе линија равни капитела пиластара и облина крстастог свода. За положај у схеми живописа јужног зида дечанске припрате упор.: П. Мијовић, *Менологи. Историјско-уметничка истраживања*, Београд 1973, ил. 43. Влад. Р. Петковић, *Дечани* II, 13—14, описује ову сцену и каже да су у води, с обе стране Христа, представљене две алегоријске фигуре. Лево је алегорија Јордана који просипа воду из урне окрећући главу Христу, а фигура десно, у облику аждаје која се предњом половином тела сакрила испод обале, представља море, што објашњава у загради стихом: „Море виде и побеже". Аждаја (кетос) која се убоја и побеже „под земљу" јесте метафорички израз за обнављање, очишћење јестаства вода. Онај који је загазио у воде посведочен је као Бог Син и од тог богојављења преставило се зло (кетос, аждаја) које је обитавало у водама. У црквеној поезији то се изражава као откривена истина: Ново хоте показати сѣ҃ватель ѥ҃ство · водами то шбнавлает · и к немꙋ приводить сьдействьника, (Рукопис САНУ 67, *Каноник*. слꙋжба акатистꙋ нт҃ѡ пр҃тчи и кр҃тлю іѡанꙋ · канѡ · емꙋже краеграненсне сніце, срп., друга четвр. XV в., икос 7: fol. 7 v.; упор.: Д. Богдановић, *Инвентар*, 46, ред. бр. 470.

Крштење Христово, не представља само себе самог него је и знак општег јестаства вода. Све што се у црквеној поезији и у црквеним поукама говори за јорданске струје односи се на све воде света. Овај сложени знак, струје јорданске — кивот, не може се исправно схватити без ваљаног разумевања симболике кивота. У хришћанској уметности сасвим је погрешно говорити о саркофазима изузев, наравно, у чисто техничкој терминологији. Хришћански гроб јесте један уистину нови гроб. Тело се не ставља у саркофаг да би овај у неповрат прождро плот а душа да иде за својом судбином. Тело се сахрањује у кивот — хранилиште моћи, по Завету. Моћ долази од Бога. Ако је нека твар има по благодати, њена моћ се исказује у њеној благотворности. Исто је и са људским телом после разлучења душе од тела. Ако неко тело нема моћи, у кивот је сахрањена немоћ за сва времена. На јужном дечанском порталу кивотом је представљен гроб старог састава природе. Богомудри Григорије Богослов каже, пренећу његове речи слободније, да сваки састав, па и савршен, садржи у себи начело растакања (растављања).[34] То се почиње на посебан начин испољавати после човековог западања у грех.

2. Претеча у Јордану значи сапогружавање са Христом, значи обнову јестаства плоти која је била под писанијем греха.[35]

3. Обујмљена Христова мишица заменила је гест прикосновења врха Христовог, гест који је устаљен у иконографији Крштења. Интимност геста, коју је нагласио Ђ. Бошковић, разуме се из дрзновања које Претеча има ка Господу. Оно је велико пошто се, по хришћанском славопоју, Претеча прикоснуо неприкосновеног врха Господњег, под Претечином десницом приклонио је главу онај који приклања небеса.[36] Претеча, највећи међу рођенима од жена, обујмио је на дечанском вајаном Крштењу крепку мишицу Господњу, ону којом сам Господ поштеђује (упор.: Пс. 79/11). Толико је дрзновење Крститељево к Творцу. И тај знак сведочи о томе колико тек дрзновење ка Господу стиче пали човек ако се крштењем уистину сапогрузи са Христом у смрт (Рим. 6/4; Кол. 2/12).

4. Измивање се користи да би се нагласила видљива страна Тајне.[37] Невидљива страна — печат св. Духа, подразумева се сходно наведеном одељку из Григорије Богослова. Тип представе са Зраком, Голубицом и Десницом-Господњом-која-даје-силу ликовно предочава невидљиву страну тајне Крштења — печаћење Духом светим. У том иконографском типу гест и чин измивања замењени су гестом прикосновења врха Христовог. Измивање значи и бању бића; не само спирање греха већ и освежење, тј. обнову старог и поремећеног састава.

5. Празна плочица с десне стране Христове главе свакако није случајна творевина, као што не може бити ни недовршен мотив (сл. 14). Својим местом и изгледом подсећа на добро познате таблице за легенде ликовних представа.[38] Управо у препознатљивости

[34] Сложеніе во зачело разньства; у поменутом слову Григорија Богослова, рукопис САНУ 21, fol. 205 r. (PG 36 (1858) col. 365, c 4—5).

[35] Топика: у службама на Благовештење и Јовану Претечи. Догматски, сходно Рим. 6/4; Кол. 2/12.

[36] Назнака или истицање гестова у средњовековној поетици нису тек ради детаљнијег описа међусобног односа учесника неке радње и њиховог положаја у приказаном пределу. Гестови у уметности средњег века увек имају дубље значење. Право на прикосновење означава виши степен у хијерархији. У Претечином случају означава његово дрзновење које има ка Господу. Приклоњена глава значи понизност, а у Спаситељевом случају означава његово велико човекољубље — вољно унижење ради уздизања палог човека.

[37] Обредна страна ове представе није разматрана. Lavatio је новина коју је применио фра Вита и одраз је измене у ритуалу крштења у раном XIV веку. У вези са тим сумира се да док је још Ђото, око 1306, сликао према византијским узорима, са прикосновењем, Андреа Пизано на својим бронзаним вратима ставља Претечи у руку посудицу из које се излива вода на Христову главу. Упор.: *Lexikon der christlichen Ikonographie* 4, col. 250; јед. *Taufe Jesu* (Red.). Ради даљих истраживања, иконолошких пре свега, ваља посебно указати на истодобност уског временског оквира у којем настаје Пизаново (1330—1336) и Витино (1327—1335) вајано Крштење са представом измивања.

[38] У српском средњовековном живопису легенде за фреско-представе исписују се директно на сликану позадину. Ни на позадини српских средњовековних икона не појављује се посебна таблица за сигнатуру. И на њима се исписује директно на позадину. Ове таблице су карактеристичне за мозаике и фреске старијих времена.

те врсте лежи могућност да овај мотив носи одређено симболичко значење. За његово разјашњавање од користи је, поново, помињано слово на Крштење Господње Григорија Богослова, посебно део који почиње са: **Шôви се пилатоу · рци оувѣщающим те, еже писахь писахь · Ащте во срамил се выхь.**[39] Његов садржај није лако разумљив ако се издвоји из целине. Смисао се своди на то да је зло најбоље преложити на добро. Ако се храмље у томе, тј. двоуми због догматских проблема о св. Тројици или о чему другом, треба тражити крститеља или потопитеља који ће онога који је у греху творити мртвим у време порођења (тј. крштења као другог рођења). И у том тренутку биће му као да нема благодат, ни наде благодати, јер је накратко потопио спасење. Ако одложи и божанствену Тројицу, одложио је све своје савршенство. Али, на тај начин му у души неће остати ниједан лик; ни мали ни велики, ни добро ни лоше писаније. Григорије Богослов, мислећи на час крштења, каже: **Дн҃ь же ти се писати пôваѥ · и нами знаменати кь сьвоурьшению · вь ноуторь шблака внидѣмь · даж҃ь · ми скрижали твоего срдца, и бôу ти мшўси · и аще дрьзноую рещи · напишоу прьстомь бж҃иѥмь ново десетословиѥ · напишоу скороѥ спс҃ениѥ · аще ли кыи звѣрь еретичьскыи и скотныи, долоу да прѣвоудеть · и҃ли да погыбнеть камениѥмь побиваѥмь слова истиннаго.**[40] Из овога је посве јасно да празна таблица, као сасвим прост знак, има потпуно оправдано место међу осталим знамењима од којих је устројена ова превасходно симболичка слика. Човек који је наново рођен крштењем постаје непописана скрижаљ, то јест tabula rasa. Брише се или раздире његово писаније греха.[41]

6. Пар троподобних биљака и пар розета на кивоту такође се појављују у симбо личкој функцији, а не као пука декорација. Између јединки оба пара иконографским поступком подвучена је, на веома благ начин, њихова разнородност (сл. 14). Значење ових мотива могуће је наслутити иако не и, на садашњем степену познавања ствари, образложити ваљаним поступком.

Представа на тимпанону јужног дечанског портала срочена на овакав начин јесте симбол Тајне Христовог крштења у домостроју спасења. Она уједно јесте и симбол Свете тајне крштења у Богочовековој цркви — тајне умирања греху, симбол мистерије новог рођења за подвиг обожења. Из отајственог значења ове ликовне представе која је у складу са симболичким значењем двери над којима се налази и која их на јасан начин дефинише, могу се ишчитавати и дубљи иконолошки слојеви.

У животу ктитора Дечана просвећење (ново рођење) има истакнуто место. То просвећење је враћање вида телесним очима; то је просвећење озарење умних очију. Празник светог Просвећења јесте дан када је помазањем „столским и царским" на српски престо Дечанском исказана велика милост Божија. Празник Просвећења на који је Стефан Урош III примио печат краљевског достојанства благородне лозе Немањића, лозе што буја из светог корена засађеног у Светлости истинитој, крај воде живе.[42] Владарској идеологији Немањића огроман прилог јесте чињеница достојности да се пред њиховом лозом измива грех и прима печат Јагњетов.[43] Својим значењем и положајем јужни дечански

Њихова примена и значење унети су у српску средњовековну ликовну културу преко металних окова за иконе. На средњовековним оковима за легенде се искуцава или рељефна таблица или се легенда рељефним оквиром издваја, као да је исписана на таблици. Ове „таблице" могу на оковима имати најразноврсније форме. Није ми познат овакав или сличан случај ликовног знака за „непописану скрижаљ".

[39] Рукопис САНУ 21, *Зборник. Нав. слово Григорија Богослова*, fol. 231 r. (PG 36 (1858) col. 421, B 6—9).

[40] *Исто*, fol. 231 v. (PG 36 (1858) col. 421, D 2 — col. 424, A 3).

[41] О прворoдном греху упор. нап. 21. Троп о раздирању тапије зла потиче из *Богородичиної акатиста*, 12. кондак. У оквиру сцена из циклуса Богородичног акатиста у дечанском живопису је илустрован и 12. кондак; упор.: Влад. Р. Петковић, *Дечани* II, 46; J. Myslivec, *Ikonografie akatistu panny Marie*, Seminarium Kondakovianum V (1932) 97—130, о 12. кондаку на стр. 116.

[42] Лоза Немањића запрема површину источног зида јужног брода припрате. Наспрам ње постављена је масивна камена крстионица.

[43] Везу крстионице и владарске идеологије запазила је Z. Gavrilović, *Divine Wisdom as Part of Byzantine Imperial Ideology. Research into the Artistic Interpretations of the Theme in Medieval Serbia. Nartex Programmes of Lesnovo and Sopoćani* (with *Appendix*), Zographe 11 (1980) 44—55, упор. fig. 7.

портал везан је за литургички програм јужне половине припрате коју средњовековни типици називају и купелница.[44]

III — Северни портал јесте трећа тачка програма дечанске скулптуре (сл. 17). Урађен је у духу романичких разуђених портала, са постепеним смицањем елемената (сл. 22, 19). Има тордиране колонете у углу између другог и трећег члана као и полигоналне испред трећег, последњег. Иако у поређењу са јужним порталом обилује количином вајаног украса, симболички је далеко једноставнији од њега. Његово главно обележје јесте Крст процветали у тимпанону. Уз њега је уклесана легенда којој је разрешење Исус Христос Цар Славе. У вајаном лику северног портала уочљива су два иконографска одељка. Једноме припада представа на сквиру врата, а другом представа лучног дела. Лозе исклесане на довратницима усмерене су, пошто се преточе на надвратник, ка биљном мотиву који је исклесан на средини ове греде. Обе ове лозе (сл. 20, 21) јесу праведне и оне својим растом хрле к Цвету нетљења — Христу. Мотив који је назван Цветом нетљења (непропадљивости), јесте, у ствари, особена варијанта једног посве одређеног типа Крста процветалог.[45] Лоза на западној страни врата сирином је назначена као старозавєтна (сл. 20) и преко сирина се повезује са лозом старозаветних праведника на трифори. Источна лоза, потекла из трокраког корена, има значење Лозе истините (сл. 21) и показује своју иконографску зависност од источне лозе на јужном студеничком порталу.[46] Уз представу Крста процветалог у линети северног портала прикладни су литургички стихови: **Пригвозди се на кр҃тѣ хе, лоза истинна · источилъ еси пиво сп҃ен҃ıа · напаꙗе вьсѣмь вѣрнымь ср҃ца вл҃гт҃ıю.**[47] Облучје линете, као слика васељене, поплењено је лозом истинитом (сл. 17). На заобљеном облучју велике, спољне аркаде такође је исклесана лоза. Фантастичне животиње укомпоноване у метежну и бучну сцену ловљења, без видљивог улова и видљиве сврхе, указују да она оличује метеж греховну (сл. 17, 18). Она јесте представа хаоса — раста изван лозе истините. То јесте лоза лажна, лоза непомјаникова. Лозе на облучјима унутрашњег и вањског лука портала представљају, дакле, космос и хаос; одсликавају срећени и несрећени свет, свет у великом и малом — као макро и микрокосмос. Оне предочавају супротност метежног (грешног) и неметежног (блаженог) живота.

Ваља још једном истаћи да је Крст процветали основна представа јужног дечанског портала. Та представа јесте централна по свом положају, како на лунети — за подручје лучне конструкције, тако и на средини надвратника за зону елемената конструкције отвора. Овај визуелни знак јесте симбол победе смрти смрћу. Јасним иконографским поступком

[44] Према Никодимовом типику, тј. преводу Јерусалимског типика из 1319. год. који је очуван у препису Л. Мирковића, у Архиву САНУ, на празник Богојављења служи се литургија Василија Великог. Прописано је да кад јерес рече заамовну молитву: исꙋ҃д(и)мь вси вь коупѣлницоу прѣдисꙋ҃д(е)щоу иерею с(ь) ламвадом(ь) и с(ь) кадилницомь · мы же поемь троп(арь) глас(ь) й глас(ь) г(о)с (подь)нь на вод(а)хъ вьпиѥть и гл(агол)ет(ь) · придите и примѣте вси д(оу)хъ премоудрос(ти), до(х)хъ разоума, д(оу)хъ страха в(о)жиꙗ просвѣтившаго се на нас(ь).

[45] Ова значајна тема међу мотивима византијске скулптуре, архитектонске и надгробне, у стручној литератури није обрађена и публикована на примерен начин. Овај ликовни мотив има посебно место у српској средњовековној скулптури како по богатству варијанти тако и по разноврсности места на којима је извођен. Грци овај мотив називају дрвом живота. На ту тему је одбрањена докторска теза: J. Flemming, *Der Lebensbaum in der altchristlichen, byzantinischen und byzantinisch beeinflussten Kunst*, Jena 1963 (машинопис). Извод из једног дела тезе; иста, *Kreutz und Pflanzenornament*, Byzantinoslavica XXX — 1 (1969) 87—115. Пре тога је, у истом часопису, свој рад на исту тему објавио D. Talbot Rice, *The Leaved Cross*, Byzantinoslavica XI — 1 (1950) 68—81. Темом се први позабавио, по свему судећи, L. von Sybel, Ξύλον ζωῆς, Zeitschrift fur die neutestamentliche Wissenschaft und die Kunde des Urchristentums, 19. Jhrg. — Heft 2 (1920) 85—91.

[46] J. Магловски, *Студенички јужни портал*, 21.

[47] Рукопис УБ Ћор. 8, *Каноник*, срп., трећа четвр. XVI в., fol. 10 r. — 10 v.; упор. Д. Богдановић, *Инвентар*, 46, ред. бр. 473.

ово знамење је предочено као дрво живота.[48] Легендом: подвучена је хришћанска истина о крсту као о стварном трофеју, о крсту који је victoriae monumentum непобедивог Цара небеског. Онај који је умро на крсту на који је била прикована и таблица са исписаном кривицом: Исус Христос Цар Јудејски, онај који је био изругиван као самозванац, исказао се као Исус Помазаник Господњи Цар Славе. Кроз њега се и по њему се умире у живот вечни. Смисао слике овог портала везан је за мистику литургичког програма усредоточеног на северну половину припрате. Христос на одру, на источном зиду северног брода припрате, сведочио би у прилог да су овде одржаване погребне службе и остале обредне радње везане за припрату кад она има симболичко значење мрака.[49]

IV — Западни портал јесте четврти одељак програма скулптуре на фасадама Спасове цркве у манастиру Дечани (сл. 23). Рађен је по форми разуђених романичких портала, са четворостепеним смицањем вертикалних и лучних елемената. У угао између другог и трећег члана постављене су тордиране колонете, по једна са сваке стране. Испред четвртог, спољашњег члана, рачунајући од отвора уполе, постављена је по једна полигонална колонета. Портал је украшен богато клесаним лозама. Један мотив лозе изведен је на другом члану, а други је на облучју великог лука који припада четвртом члану. Први члан портала, довратници с надвратном гредом и њима одговарајући лук непосредно уз линету, остао је без вајаног украса. У линети је представљен Христос на престолу са анђелима. На овом порталу, тиме што је изостављено украшавање надвратника, није постигнута довољно јасна ликовна а ни симболичка цезура између горњег и доњег дела слике, цезура која се запажа у структури неких рашких портала.[50]

Тема која чини језгро дечанске скулптуре јесте представа Христа на престолу управо на оном, западном порталу храма (сл. 23). Он столује super leones, благосиља десницом, а у левој држи склопљену књигу. Славе га анђели.

Искуство са иконографијом позитивних и негативних лоза показује да је слика оријентисана према Христовој десној и левој страни (сл. 23). На овом порталу понавља се раздвајање слике по вертикали у два иконографска одељка, као што је учињено и на северном порталу, с том разликом што овде, како је напред примећено, надвратник није опремљен украсом. Композициони поступак при заснивању леве лозе показује да је она реинтерпретација западне лозе јужног студеничког портала.[51] Дечанска лоза, као и студеничка, са којом се упоређује, израста из лавље чељусти, што јесте обличје зла. У први мах она изгледа као двострука спирала која се завршава беочугом. То изгледа као да се обе лозе стапају на врху. Таквом утиску доприносе двоструке петељке листова које чине да лист израста из обе лозе повезујући их на тај начин. Ваља приметити да ова двострука спирала може бити схваћена и као један једини струк лозе који израста из лавље чељусти па се, завршивши свој раст, поново враћа свом исходишту. То је лоза зла пошто је зло њен почетак и крај. Њој супротна, десна лоза (сл. 24), израста из чељусти кетоса — обличја пакла, како је речено при разматрању трифоре. По иконографским одликама она се поисто-

[48] Дрво живота (дѹрѣво животное) чест је троп у црквеној поезији. Оно нема само васкрсну симболику, како се претежно узима у тумачењу овог мотива у нас. Његова симболика је исто толико и евхаристијска, поготово ако се иконографским поступком на јасан начин нагласи да са тог дрвета долазе „лекови за бесмртност", тј. евхаристијски дарови — храна и пиће спасења. У вези са дрвом живота упор.: *Lexikon der christlichen Ikonographie* 1, col. 258—268; јед. *Baum, Bäume* (J. Flemming), опширно и с литературом.

[49] То се огледа у појединим деловима ускршњих служби, потом из панихида. Затим, то је простор непосвећених, оглашених, оних који још не ходе у истинитој светлости.

[50] Као, нпр., западни студенички, северни дечански. Упор.: С. Ненадовић, *Нека питања из области технике грађења и стила портала у средњовековној српској архитектури*, Рашка баштина 2 (1980) 43—71, сл. 34 и 37.

[51] Упор.: Ј. Магловски, *Студенички јужни портал*, 20—21.

већује са решењем лозе на трифори која израста из змије — што значи са лозом која расте под писанијем греха. У овој лози на главном дечанском порталу нема сирина, другачије званог алконост, који би је обележио као старозаветни раст праведнички.[52] Иако израста из зла — не грешити је Божије — покајањем и молитвом ова лоза очишћује се од страсти да би тако очишћена прерасла у лозу истиниту.[53] Покајање и молитва јесу једини принос Господу, једина жртва којом треба узвраћати за Његово велико човекољубље.[54] Десна лоза, на десном довратнику, јесте симбол раста у покајању и молитви, јесте лоза праведности.

Фриз смицаних капитела на овом порталу, леви и десни, такође носи одређено симболичко значење. Леви, као круна „лозе за смрт" морао би имати негативно, а десни, који овенчава раст лозе покајне, треба да има позитивно значење.[55]

Другу иконографску подгрупу западног портала чине представе њеног лучног дела. Христос на престолу окружен анђелима приказан на тимпанону (сл. 25), по Ђ. Бошковићу био би, у оквиру укупног вајаног украса који тумачи Апокалипсом, главна сцена Страшног суда.[56] Такође и Ј. Максимовић прихвата да је посреди представа Страшног суда. Полазећи од чињенице да је Стефан Дечански цркву посветио Вазнесењу, она каже да се намеће „закључак да се у тимпанону западног портала налази комбинација Вазнесења и Страшног суда заснована на тексту Дела апостолских".[57] Стефан Дечански у својој повељи манастиру казује да цркву подиже Спасу Пантократору а на име празника Вазнесења.[58] Иконолошки је неспорно да Христос на небеском престолу јесте васкрсли Спаситељ Пантократор. Оспоравати треба оне закључке који се могу донети једино ако се превиђа чињеница да анђео трубач не означава неминовно и искључиво трубача апокалиптичке визије.[59] Анђео трубач из свите Господње на представи тимпанона дечанског западног портала припада иконографији јављања у слави.[60] Анђео овде објављује и велича гласом трубним славу небеског владике Христа: васкрслог и вазнетог Цара славе. У

[52] С. Радојчић, *Хиландарска повеља и мотив раја...*, 40, сматрао је да су птица сирин и орао на западном студеничком порталу „о деснују Бога". Лик тог студеничког портала има јасно спроведену двојну поделу по вертикали. Слика око самих врата, на довратницима и надвратнику, има властиту оријентацију која је независна од лика Богородице. Сирин и орао су на северној страни, страни сени греховне. То јесте старозаветни раст и тако треба на првом плану симболике разумевати лозе са сиринима. На другостепеној равни није погрешно везивати сирина, а поготово не орла, за хришћанске подвижнике како је то учинио С. Радојчић, *исто*, 41—42.

[53] Та Лоза истинита исклесана је да расте из трокраког корена, после цезуре коју чине капители, на облучју око Пантократоровог лика.

[54] Упор.: Рукопис САНУ 62, *Златоуст*, иже въ стѣхъ оца нашего ѿ златоустаго архіепископа константиниѩ гда слово ѡ пѣдесетом ѱалмѣ, fol. 202 v., где Златоусти говори подробно о овом покајном псалму, свеприсутном у хришћанском богослужењу (упор.: *Spuria*, PG 55 (1859) col. 565—588).

[55] За подробан опис како других тако и овог детаља, упор.: Ђ. Бошковић, *Дечани* I. Он каже да су на северним капителима представљени мајмуни, а на јужним да су животињске главице (*исто*, 67). Не умем казати, без детаљније анализе ових оштећених капитела, шта би био смисао њиховог извођења.

[56] Ђ. Бошковић, *Дечани* I, 62—63.

[57] Ј. Максимовић, *Српска средњовековна скулптура*, 100—101.

[58] Упореди Дечанску повељу у: Fr. Miklosich, *Monumenta serbica*, 91.

[59] Има седам труба апокалипсе. *Апокалипса*, тј. *Откровење Јованово* је тек у касновизантијском периоду поново постало канонски спис; стога нема њеног текста у српским средњовековним Апостолима. Велике и сложене фреско-представе Страшног суда поклапају се само општом топиком са визијама Откровења Јовановог.

[60] У сложеним поетским сликама, каква је и представа Страшног суда, треба јасно разлучити који знак којем иконографском одељку припада. Глас трубни ни у ком случају не припада поетици а тиме ни иконографији страдања и пропасти. Звучни ефекти који приличе поетици муке и страдања јесу јаук, плач и шкргут зуба (упор. Мт. 8/12 и даље; Лк. 13/28). Глас трубни, уз песму и подвикивање (подврискивање, потцикивање), припада поетици славе и господства. Глас трубни је оно што јесте основни знак, а лик трубача допуњује његов смисао. Ако је трубач анђео Господњи, онда је то слава Господња, ако је трубач из цареве свите, онда је то слава царска, ако је трубач из разуларене гомиле, као на фресци Ругање Христу, онда је то изругивање његовој слави „цара јудејског" — што му је као кривица било записано на таблицу и приковано изнад главе на крст.

Уз иконографију славе Господње упор. јед. *Maiestas Domini* у *Lexikon der christlichen Ikonographie* 3, col. 136—142. Такође и чланак: K. J. Conant, *The Theophany in the History of Church Portal Design*, Gesta XV (1976) 127—134.

устаљеној иконографији Вазнесења Христовог приказује се сам чин, сам тренутак уздизања у небо. Христос се у већ изграђеној иконографији Вазнесења приказује у чину столовања над дугом, као васкрсли помазаник који обоженим и узнетим телом палог Адама господари с висина које као Бог Син никада није ни напуштао.[61] Представа Пантократора на тимпанону западног дечанског портала теже би се могла повезати с таквом врстом иконографских решења. Оправданост довођења ове представе у везу с празником храма, тј. празником Вазнесења Господњег, поткрепљује се тиме што је постављена на место уобичајено за икону патрона храма, односно храмовне славе, уз пуну свест да представа не одговара познатим иконографским решењима Вазнесења.

Одговор на питање у вези са овако постављеним проблемом наћи ће се у старим текстовима на којима је изграђен духовни живот српске средњовековне државе, у култури епохе у којој је посматрана слика настала. Сама та епоха наставила је грађење нових поетских слика. У њих је уграђивала и њима преображавала штиво и ликове својег надахнућа стварајући нове естетске вредности. Из познавања текстова српског средњовековља долази да иконографска схема: Христос на престолу (Господ) и глас трубни одговара основној матрици поетске слике коју хришћанско богоштовље од самих својих почетака разуме као праслику Вазнесења Господњег. У већ помињаној беседи Јован Златоусти тумачи педесети, покајни псалам Давидов, да би на тај начин истакао значај и само значење хришћанског покајања. Он указује на велику милост Господњу и на благодат која се излила на Давида после тако малог жртвеног приноса као што је искрена покајна молитва. По благодати указаној му од Господа, Давид је умним очима и чиста срца видео многе тајне скривене од постања света и пророковао их на прикривен начин. Набрајајући та предсказања богооца Давида, Златоусти наводи и пророштво Вазнесења Господњег **гли немоу и вьсхожєнїє · вьзыде бь вь вьскликновени гд вь гласѣ троубнѣмь · гли немꙋ и сѣдалище · рє гь гви моемꙋ сѣди ѡ десноую мене** (Пс. 47/5; Пс. 110/1).[62]

Лоза која наткриљује Пантократора вазнетог Цара славе, израста из трокраког корена са десне стране. У темену облучја, у кружном пољу које на том месту ствара један од огранака лозе, представљен је херувим (сл. 27). Њиме је на посве очигледан начин ова лоза означена као лоза која плени небеса. То је лоза истинита — Христос Лоза (Јн. 15/1,5).[63] Две птице, лево и десно у другом пољу од херувима, које се питају плодовима лозе, означавају праведнике којима ова лоза даје изобилно јело и пиће спасења (сл. 27). У раст ове лозе настављен је раст лозе покајника избављених из рова преисподњег, са десног довратника.[64]

Значајна новина код ове вајане лозе јесте морфолошки облик њеног струка. Он на недвојбен начин повезује Лозу истиниту са Лозом Јесејевом и са Лозом Немањића на фрескама у унутрашњости дечанског храма. Поступком иконографске дефиниције која тежи ка посве одређеном морфолошком облику какав нема ниједна лоза, изузев у маштовитом свету симбола, изражена је идеја о неразрушивости добре лозе.[65]

[61] О тајновитости рођења Бога Сина, тј. његовог боравка у плоти а да при том није напуштао небески престо, црквена поезија пева кроз многе песничке обрте. То, са девичанским мајчинством Богородице, као тајна: не терпить (таина) испытанїѧ, вѣрою единою сїю вси славимь. (Служба Христовом рођењу, на јутрењу на хвалитех стихире самогласне, глас 4). А томе је још богомудри Златоусти учио у слову о педесетом псалму: „И како у утроби беше и на престолу сеђаше? А то ли како, не знам — вером примам" (прев. по Рукопис САНУ 62, фол. 211 в.; упор.: *Spuria*, PG 55 (1859) col. 584, 79).

[62] Рукопис САНУ 62, fol. 212 v.; упор.: *Spuria*. PG 55 (1859) col. 584, 42—46.

[63] Упор. J. Магловски, *Студенички јужни портал*, нап. 83.

[64] Значење метафоре о избављењу из рова преисподњег у основи је исто које га има и поетска фигура: падша ме въздвиже и оумрьщьвена ме ѡживи, која се налази у Дечанској повељи (Fr. Miklosich, *Monumenta serbica*, 90). У вези са ровом преисподњим, за који и сам Дечански сматра да је из њега избављен упор.: Ђ. Трифуновић, *Ров преисподњи. Траіом једне метафоре*, Дело VI — 5 (1960) 591—597.

[65] Морфологија ове лозе као и лоза Јесејевих и лоза Немањића сликаних у српском средњовековном живопису подсећа на биље сврстано под ботаничким именом Equisetum L. У српском на-

Лоза која покрива спољашњи лук портала унела је највише забуна у тумачењу симболике.[66] У таквом типу лозâ рашке скулптуре виђена је симболика борбе добра и зла, где добро увек побеђује.[67]

Дечанска лоза једним својим детаљем исклесаним у темену лука разјашњава стуштину овог типа лоза као и смисао њиховог вајања на рашким порталима. Маска исклесана у темену лука јесте једно од многих обличја ђаволових из чије чељусти, самог пакла, израста лоза што лако плени свет. При самом корену, уз погубни лик Сатаниног достојанства исклесан је по један кентаур трубач (сл. 26). Ако би се приволели тумачењу гласа трубног као знака оглашавања славе, онда би оваквим поступком могао бити предочен Сатана у слави. Инструмент којим кентаури оглашавају јесте ловачки рог. Отуда се може извести закључак да је посреди ознака звука ловачког рога као знака о позиву на лов и као знак о његовом одвијању. То је нејасан и погубан звук — једино такав може бити позив Лукавог. Такав звук, и само такав звук, може створити кентаур, биће скотско а ипак довољно човек да му се суди по делима. Нејасан и погубан звук повод је нејасном и погубном лову. То ловљење јесте погубно и по ловца и по ловину.[68] Ова лоза „далека" од Христа има значење опречно лози истинитој. То је метеж греховни, то је слика хаоса, несрећеног света (микро и макро). Лав и грифон на борцима лука, на којима почива и ова лоза, јесу два разорна моћника овог метежног света. Они у овом случају не могу бити чувари улаза у храм.[69]

роду за ову папратњачу преовлађује назив раставић (упор.: Д. Симоновић, *Бошанички речник*, Београд 1959, 182—183, јед. *Equisetum L.*). У томе и јесте суштина симболичког значења овог морфолошког облика. Лако се раставља. Чланак по чланак — ако се тежи темељитости или се раскида по непредвиђеном следу ако је узрок кидања јарост или нека обест. Д. Симоновић је регистровао и назив гајдица, ставивши знак питања уз њега. У доњем Срему за раставић понеко каже да су то ђаволје гајде, а други тврде да је у вези с гајдама реч о некој другој биљци, али је не умеју показати. Мислим да би у истраживању симболичког значења по морфолошком облику ваљало имати на уму и тај назив.

[66] Ђ. Бошковић је полазио од става да дечанска скулптура илуструје апокалиптичку визију Јованову која је допуњена и мотивима из других подлога, како текстуелних тако и ликовних. То је наводило да и у случају малих подударности повезује ликовне знаке ове скулптуре са посве одређеним знацима текстом изложене (приказане) визије. Тако је и у погледу западног портала (упор. у *Дечани* I, 62—68). У вези са кентаурима трубачима каже да њихово постојање не може да доведе у директну везу са текстом Апокалипсе. Допушта могућност претпоставци да они представљају, у сцени Страшног суда, негативан пандан анђелу трубачу са тимпана и да својим трубама треба да пробуде грешнике. Потом спушта у напомену мишљење о могућем позитивном значењу које не би излазило из оквира Страшног суда а било би инспирисано стиховима Пс. 148/5—10, или онима из Пс. 150/3.

Центар ове представе јесте зверења маска у темену лука. Из њених уста излази лоза. То, уз њен положај у темену, јесте непобитан знак да је звер кључно место хијератички смишљене двокраке композиције. Кентаури трубачи по свом положају стоје на почетку одвијања приказаних догађаја. Контекст говори да је знак исклесан да би представио глас трубе и упућује на поуку о гласу трубном апостола Павла: „Јер ако труба дâ неразговијетан глас, ко ће се приправити на бој?" (Упор.: 1. Кор. 14/8, и целу).

[67] За православну духовност прилично јеретичка помисао. Не постоји непрестана борба добра и зла пошто противник ђаво није борац. Он је опадач, кушач и лукави подметач замки. Затим, не побеђује увек добро јер је лукавство Сатанино велико — једно од његових имена је Лукави. У фигурама и сценама овог типа лозе не видим ниједну која би означавала добро или, још више, победу добра.

У истраживању српске средњовековне скулптуре увојите лозе са представама сцена борбе и лова нису биле предмет посебне научне расправе. Какво је мишљење о њиховом симболичком значењу може се извести тек посредним путем. Упор. Ј. Максимовић, *Српска средњовековна скулптура*, 67 — у вези са сценама у лози Студеница мисли да су то „општа места средњовековне уметности у целини, која кроз сцене борбе и лова симболишу и вечну тему победника и победе у борби добра и зла", затим стр. 104 — у вези са исходом (земаљске) борбе у скулптури на фасадама Дечана, где, по њеном мишљењу, лик св. Ђорђа на западној фасади „јаче подвлачи локални карактер скулптуралног програма Дечана, а и уклапа се, истовремено, у општу тему одмеравања снага добра и зла, њихове борбе и победе добра".

[68] Поетика и симболика лова, односи и значења ловаца и ловине као појава у српској средњовековној култури нису истраживани. Ни истраживање лова у западној уметности није спроведено по свим питањима која се пред том темом постављају. За оквире истраживања теме лова и за литературу, упор.: *Lexikon der christlichen Ikonographie* 2, col. 362—363, јед. *Jagd* (R. Kroos).

[69] Идеју о чуварској улози немани, у вези са западним порталом Богородичне цркве у Студеници, изнео је Г. Мије. Нашао је да су четири животиње постављене на зид да би чувале улаз, као на храмовима Асирије (упор. G. Millet, *L'ancien art serbe. Les églises*, Paris 1919, 82). Његову идеју задржавају и потоњи истраживачи који су

Скулптура на западној фасади под превлашћу је симболичког садржаја портала (сл. 1, 2, 3). Тробродни обриси овог прочеља условили су његову артикулацију. Узмах вертикале средњег брода појачан је низањем отвора поређаних по вертикали. Њихове површине се смањују у складном поретку. Рубови фасаде, северни и јужни, као и рубови средњег дела, наглашени су лезенама. Косине кровних забата добиле су као артикулацију низове степенасто поређаних аркадица на конзолама. Вертикала средњег брода појачана је помоћу два пиластра. Они се не поклапају са лезенама рубова средњег брода, као што би се очекивало. За незнатну меру смакнути су ка осовини фасаде. Између ова два пиластра углављен је портал. Над њим, раздвојена с два и по реда тесаника, постављена је сразмерно мања трифора. Изнад ове је бифора, складно умањена и раздвојена редом тесаника. На висини овог реда тесаног камена светлије боје налазе се капители пиластара на којима је постављена по једна животиња. Бочна крила фасаде имају по једну бифору постављену у појасу који одговара висини лучног дела портала.

Оријентација портала, речено је, срачуната је у односу на Христов лик. Највероватније је да се та оријентација, ако је уопште битна, односи на целу висину фасаде међу пиластрима.

На тимпанону западне трифоре, изнад портала са представом патрона, односно празника храма — Вазнетог Христа Пантократора на престолу, урађена је сцена са представом принцезе и св. Ђорђа који убија аждају (сл. 28, 29, 30). Овај светитељ је заштитник лозе Немањића, њихов скоропомоћник.[70] Убијање аждаје, опет кетос по лику, јесте симболички израз надвладавања зла.

Тимпанон бифоре украшен је веома једноставно. На њему је исклесан цвет са крстоликом главицом. Како на овом прозору нема других иконографских детаља, овако решеном мотову цвета остаје опште симболичко значење процветавања у знаку крста.[71]

се бавили Студеницом. Као што је познато, идеја о стражарској улози ове четири животиње проширена је употребом термина профилактички (J. Максимовић, *Студије о студеничкој пластици*, I *Иконографија*, ЗРВИ 5 (1958) 144, 146; иста, *Српска средњовековна скулптура*, на више места).

Основни узрок заблуде о значењу животиња постављених око улаза храмова рашких грађевина јесте повођење за мишљењем и ауторитетом Г. Мијеа. Он је и данас цењен као ауторитет за неке области историје уметности иако је ова, од времена његовог научног рада наовамо, узнапредовала како на пољу фактографије тако и у погледу методолошког приступа. Оно што треба посебно истаћи, за вољу Мијеовог ауторитета, јесте да се он симболиком архитектонске скулптуре, а напосе животиња, никада није бавио. То је основни разлог што његово мишљење о том проблему не може бити меродавно. Још један разлог за то јесте чињеница да је стручна литература, пре свега немачка око средине и из друге половине XIX в., познавала и друга решења о симболичком значењу зверова око црквених улаза а коју Г. Миje није узео у обзир. Управо том литературом се потврђује исправност симболичких значења зверова која су ишчитана из скулптуре Студенице и Дечана: Gustav Heider, *Ueber Thier-Symbolik und das Symbol des Löwen in der christlichen Kunst. Eine archäologische Abhandlung*, Wien 1849; Ferdinand Piper, *Mythologie der christlichen Kunst von der ältesten Zeit bis in's sechzehnte Jahrhundert*, I, Weimar 1851, 407—409 где казује о лаву као о ђаволовом симболу; Wolfgang Menzel, *Christliche Symbolik*, II, Regensburg 1854, 36—41 истиче позитивна а потом и негативна значења лава. Разјарени лав је знак ђавола; prof. Dr. Braun, *Das Portal zu Remagen. Programm zu J. G. Welker's fünfzigjährigem Jubelfeste am* 16. October 1859, Bonn 1859. У овом раду, који се дотиче и симболике портала на цркви у месту Grossen Linden (Oberhessen), лав и други зверови протумачени су, сходно хришћанском учењу, као симболи ђавола и зла.

Уз проблем значења четири зверска лика око рашких портала поред поменуте и од наших истраживача у потпуности занемарене литературе, од „новијих" радова био ми је доступан: W. Deonna, "*Salve me de ore leonis*", *A propos de quelques chapiteaux romans de la cathédrale Saint-Pierre à Genève*, Revue Belge de philologie et d'histoire, 28 (1950) 479—511.

Не жели се оспоравати, ни у ком случају, постојање могућности да лав може имати и у хришћанској уметности чуварску или апотропејску улогу. Једино се жели истаћи да је стражарска и профилактичка улога приписана лавовима и грифонима на рашким порталима без чврстих научних образлагања.

У вези са многим значењима лава упор.: *Lexikon der christlichen Ikonographie 3*, col. 112—119; јед. *Löwe* (P. Bloch) исцрпно обрађено и с литературом.

70 У вези са Немањом и његовим подизањем Ђурђевих Ступова, као испуњењем заветне молитве свом скоропомоћнику св. Ђорђу, упор.: Јован Нешковић, *Ђурђеви Ступови у старом Расу*, Краљево 1984, 12. Заветна молитва Дечанског св. Ђорђу, патрону и скоропомоћнику — упор.: J. Максимовић, *Српска средњовековна скулптура*, 99—100.

71 Цвет, без даље допуне која би одређивала врсту често се среће у симболичком изражавању биљем. Општесхваћен појам цвета допушта широке могућности иконографских ре-

На пољима западне фасаде, изван пара пиластара, уграђена је по једна бифора. Значење украса на њима довођено је у везу са „сажетом представом Страшног суда" на тимпанону портала. То се, у крајњој линији, не може сматрати као нешто сасвим погрешно.[72] Али, пошто смисао пластике говори да на западној фасади Дечана Страшни суд још не заседа (ту је реч о представи Вазнесења, реч је о Христу у слави — Сведржитељу, судији колико будућем тако и садашњем), треба поправити начин тумачења које у овим представама наслуђује опреку: праведници у рају — пакао за грешнике.[73] Посебно скрећем пажњу да о овим прозорима не говорим као о левој и десној бифори западне фасаде из разлога што се оријентација слике портала не простире на њихове знаке. Они су постављени према вредностима севера и југа које ове стране света имају као стварна и симболичка опрека светлости и таме. Конфронтиране фантастичне животиње — како је овај мотив назван у дескриптивном приступу — не пружају неке нарочите могућности да се разуме значење те тако једноставне ликовне представе која својим знаком одређује симболички смисао северне стране света (сл. 31). Супротно томе, загрљене људске фигуре на јужној бифори на посве јасан начин очитују иконографију сусрета (сл. 33).[74] Сусрет представљен на јужној страни света тиме је добио вредност позитивног знамења као сусрет у обиљу светлости. То је сусрет истине, сусрет живота, сусрет спасења. Представа се не односи на сусрет одређених светитеља, па је његов смисао општи: сусрет мира. Сусрет, односно конфронтација два кетоса или змаја на северној, поноћној страни (како су говорили стари) јесте сусрет погибељи. То јесте стога што се метафора о помрачењу умних очију и ума без икаквих језичких тешкоћа може заменити метафором отпадања од светлости и отпадања од истине. То је уподобљавање скотовима по делима скотским и сваки сусрет у мраку греховном не може бити другачији до само погибељан. То је судбина оних који се хране и који расту напајани отровном (струпоносном) лозом неистине. Они којима храну и пиће даје лоза истинита, и који су причесници благодатне евхаристије, они ходе у истинитој светлости заједнице сусретâ у миру и живљења у слози.[75]

шења. У првом правцу размишљања важно је скренути пажњу на криптограм ЙЙЙ из пећке спољне припрате. Његово значење је: Царски Цвет Црквама Цвета (упор.: Gordana Babić, *Les croix à cryptogrammes, peintres dans les églises serbes des XIIIe et XIVe siècles*, Byzance et les Slaves; Mélanges Ivan Dujčev (1979) 1—13; речени криптограм на стр. 12).

[72] То је могуће и стога што је ситуација (Страшног) суда постојала од тренутка када је сачињен Нови завет између Бога и људи, постоји и постојаће као хришћанска реалност до самог Страшног суда. И јуче, и данас и сутра на небеском престолу столује Пантократор — то је сведочанство хришћанске објаве. Њега Богородица и Претеча моле за спас људског рода. Њих, за заступнике у оправдању дела као и помоћнике у спасењу, призивају верници и покајници. Река огњена већ сада односи душе грешника у бездан пакла. Они тамо не одлазе по својој вољи као што су по својој вољи грешили. Кад наступи час Страшног суда и час општег ускрснућа телâ, тек тада ће бити донета и коначна одлука.

Ђ. Бошковић, *Дечани* I, 74—75; за аждаје мисли да је реч о оном пару из апокалиптичке визије. Што једна од њих нема седам глава и десет рогова објашњава као последицу упрошћавања лика. За пар људских фигура мисли да су два сведока из Апокалипсе. За оба иконографска решења наводи доста ликовних аналогија (исто, 173—174).

[73] Боље решење је оно које предлаже Ј. Мак симовић, *Српска средњовековна скулптура*, 101. Каже да би се могло претпоставити да би загрљене личности могле представљати и праведнике у рају. То може бити исправно стога што постоји блаженство оба света за праведнике, а исто тако одсуство благодети, по њиховој слободној вољи, за грешнике.

[74] Ђ. Бошковић, *Дечани* I, 173—174, налази неколико иконографских аналогија за „два загрљена лица" са јужне бифоре која је протумачио као два сведока Апокалипсе. Није узимао у обзир да разматране фигуре према својим иконографским одликама и по свом бројном стању одговарају тематици сусрета, а не сведочења. Решење припада старијем, византијском иконографском типу сусрета и представља његову посебну варијанту. У скоро идентичном гесту стоје фигуре представљене на фресци Сусрета Марије и Јелисавете у манастиру Матере Господње у Бергаму (упор.: група аутора, *Il monastero Matris Domini in Bergamo*, I, Bergamo 1980, sl. 91). Иконографија византијског типа Сусрета одсликава ритуал пољупца мира. Како је овде представљено да фигуре спојене гестом загрљаја гледају у правцу посматрача, значило би да су измениле пољубац мира и да стоје у слози или савезу мира. Иконографија и варијанте сусретâ у византијској уметности нису истражени као посебна тема. Уз Сусрет Марије и Јелисавете, који такође припада тематици сусрета мира, упор.: *Lexikon der christlichen Ikonographie* 2, col. 229—235; јед. *Heimsuchung Mariens* (M. Lechner), с литературом.

[75] Лука и Јован сведоче да су речи Васкрслог, када се јавио апостолима, биле: „Мир вам" (Лк. 34/36; Јн. 20/19). Апостол Павле, у Посланици Римљанима и Јеврејима, сведочи да је Бог извор

Знамења западне и источне фасаде у симболичкој су спрези (сл. 52). Њихова идеја јесте тихи долазак истините светлости у грехом помрачену људску плот, као почетак економије спасења, и неисказива част указана људима уздизањем тако обожене плоти на небески престо Вазнесењем као завршницом телесног борављења Бога међу људима.

Подробније проматрање знакова северне (сл. 6) и јужне (сл. 2, 4) фасаде показује да су и ти знаци, попут оних са источне (сл. 5) и са западне фасаде (сл. 1, 3), спрегнути својим значењима (сл. 52). Уз то се запажа и преношење појединих знакова са једне подужне фасаде на другу. Обе фасаде су симетричне по својим архитектонским елементима. Потпуна симетрија нарушена је једино тиме што на протезису, источни део северне фасаде (сл. 6), нема горњег, већег прозора као што га има на ђаконикону, односно одговарајућем делу јужне фасаде (сл. 4). На деловима северне и јужне фасаде који одговарају припрати и који су издвојени јасном архитектонском артикулацијом волумена, клесани симболи се налазе укомпоновани у лик бифора. Они су знамења која припадају проширеном програму портала̂. По два су знака уз сваки портал и по свом положају контаминирани су значењем како лика самих портала̂ тако и литургичког садржаја архитектонског простора чију фасаду украшавају. У случају крајње источних знакова северне и јужне фасаде, на источним бифорама наоса, архитектонски закони компоновања фасада нису допустили да ти симболи буду постављени на фасаду литургичког простора са чијим се богослужбеним програмом симболички поклапају. Пошто су само тимпанони бифора добили клесани украс, разумљиво је да се једноставни прозори протезиса и ђаконикона нису могли ни на који архитектонски ваљан начин подредити улози носиоца слике. Опет, постављање бифора на ове делове фасада нарушило би ликовни склад па су, стога, симболичке слике које одговарају смислу литургичке намене протезиса и ђаконикона пренете на источне бифоре наоса. При том је прескочена по једна монофора и на северној и на јужној фасади. Значи да су ликови који би требало да стоје на крајње источним прозорима подужних фасада због тога што ти прозори нису имали тимпаноне, пренети на крајње источне бифоре (сл. 52).

Повезаност симбола изведених на бифорама северне и јужне фасаде показује појава јагњета са знаком крста на стегу заставе. Јагње се појављује једном као западни знак јужне фасаде (сл. 32), а други пут као источни знак северне (сл. 34). На јужној оно представља Јагње Божије које је препознао Крститељ (Јн. 1/29) и у вези је са јужним порталом припрате. Јагње на истоку северне фасаде разумљиво је сходно месту на коме је изведено. Знак се односи на „Јагње за заклање" пророка Исаије (Ис. 53/7) и по свом смислу програмски је везано за простор протезиса у којем се, отајствено у служби проскомидије, коље евхаристички Агнец. У самом чину евхаристије учествују и речи Исаијиног пророчанства.

Пустинољубне грлице (сл. 35), источни знак северне фасаде припрате, у вези су са Крстом процветалим. Плодови којима се хране исти су они којима плодоноси Дрво живота које је насред раја Божијег (Крст).[76] Њихова веза с јужним порталом јесте у томе што је Претеча, садејственик Спаситељев у Бањи бића — мистичком исцељењу старе природе тела раслабљеног грехом, старозаветни пустиножитељ велики узор пустињака по Новом завету. Билије врачества, тј. биљка исцељења (лековита) на источној бифори јужне фасаде наоса (сл. 36), односи се на ђаконикон, просторију садејственика у благодатној тајни примања истинског лека за бесмртност — евхаристичких дарова Христових.

мира, односно Бог мира (Рим. 15/33, 16/20; Јевр. 13/20). Чест Павлов поздрав у посланицама јесте: „Благодат вам и мир од Бога" (нпр. у Рим. 1/7).

[76] Ђ. Бошковић, *Дечани* I, 74 — пита се да ли су посреди голубови. Уверен је да кљују плодове са дрвета живота. Тог мишљења је и Ј. Максимовић, *Српска средњовековна скулптура*, 104. Пустинољубна грлица јесте епитет за пустиножитеља, што је био и Претеча — по једном припеву.

Небопарни орао или пеликан, западни знак северне фасаде, односно припрате (сл. 37), који тамани аспиду да би спасао своју децу, птиће, разумљив је и представља Христову победу над Адом. У симболичкој је вези са северним порталом. Веза овог знака птице са знаком крста, као и положај кљуна на грудима пре би одговарала симболичком смислу пеликана. У византијској иконографији разлика између орла и пеликана често је једино у томе што скоро истоветно рађена птица има кљун спуштен до висине груди.[77]

Ново израстање у прекрасни цвет правилног састава, на источном тимпанону јужне фасаде припрате (сл. 38), у вези је са њеним порталом и са крстионицом наспрам које је постављен. То је цвет нетљења из литургичких текстова.[78]

Представа узбуђеног василиска који се окомио на змију, виновника греха, западна бифора јужне фасаде наоса (сл. 39), парафраза је василиска са источне трифоре. Василиск приказан на источној трифори смирен је, како то иконолошки контекст трифоре захтева. Његов реп, завршен змијском главом, такође се супротставља змији. Овде, ослобођен других знамења којима би морао да се повинује, иако лика порода јехидновог, устремио се на садруга у злим делима, на злохуду змију. Смисао овог симбола, покајање, биће јаснији ако се подсетимо преображења Павловог (тј. Савловог). У црквеном славопоју наћи ће се често стихови снажни попут ових: сеи влькь прьвѣие · нна же ѡвче · сьь прьвѣие гонитель · ннꙗ блговѣстник · сьь прьвѣю искоуситель и потопитель · нна ѡвроучаие · посѣкаеи винограды · ннꙗ насаждаеть.[79]

Ишчедија јехиднова или, по Вуку, породи аспидини, представљени су на западној бифори северне фасаде наоса (сл. 40). Посматрани као пар аспида које су се окомиле и нападају или убијају змију, знак су метежа греховног. У том случају би се значењем везивали за сусрет погибељи на северној бифори западне фасаде. Међутим, велика вероватноћа је да је и ова представа позитивна попут свих осталих представа на тимпанонима на северној и на јужној фасади. Ако помно испитивање оригинала покаже да је иконографским поступком назначено да змија гризе саму себе, онда је то херметички, односно алхемијски знак за калцинацију, сличан змајевима (кетосима) са надвратника западног студеничког портала. Приближно такво значење има и представа змије која у безумљу уједа пеликана-орла, а овај користи прави тренутак да је усмрти. Она је представљена на јужном капителном фризу унутрашњег портала, у припрати (сл. 52). Верујем да је ово друго исправније разумевање симболичке ситуације у којој су приказана ишчедија јехиднова.[80]

На спољашњости храма постоје још и представе на конзолама аркадица кровних венаца. Одгонетање њиховог значења за сваки појединачни случај излазило би из оквира рада који утврђује програм архитектонске скулптуре и који изналази основне оквире

[77] Веза орла који убија змију са крсном победом на мистичкој равни посве је јасна. У дечанском храму појављује се на капителном фризу унутрашњег портала, где је та алузија на тајну победе смрти смрћу најјасније исказана. Орао са змијом насликан је и у фреско-техници, у гризају, испод Богородице Милостиве (*Дечани*, Пл. LXXXI, 1). О симболичком значењу лика орла и змије исцрпно је расправљао Рудолф Витковер. Пратећи распрострањеност иконографског решења од преткласичних цивилизација па до уметности ренесансе и барока, потврђује да овај симбол у хришћанству значи Христову победу над злом, Сатаном, (sic!) *односно победу светлости над* тамом. Упор.: R. Wittkower, *Eagle and Serpent*, Journal of the Warburg and Cortauld Institutes, 2 (1938/9) 293—325. Пренето у: R. Wittkower, *Allegory and the Migration of Symbols*, London 1977, 16—44. Дотиче се исте схеме у којој се наместо орла налази пеликан.

[78] Тако у прекрасној песми что тѧ нарѣчемь у служби Првог часа, једно од питања којим се велича Богородица јесте: ꙗн, ꙗко прозѧбла еси цвѣто нетлѣніѧ.

[79] Рукопис САНУ 19, *Zlatoust posni*. К тоуже нѣ (тј. нѣ·ѣ·по) тогоже ꙗ҆ѡ злаустаго ѡ дѣдѣ цр҃и и ѡ павлѣ апл҃ѣ·и ѡ покаании·ꙗко недостоить намь не ѿчаастїе своего спасениꙗ. срп., сред. XIV в., fol. 29 v. (PG; нисам нашао); упор.: Д. Богдановић, *Инвентар*, 43, ред. бр. 420.

[80] Чини се да је најприкладнија употреба збирног термина пошто у истраживање како иконографије тако и значења стварних и измаштаних гмазова није унето довољно реда. Помињани змајеви јесу хришћанска парафраза уробороса. Уз проблем упор.: *Lexikon der christlichen Ikonographie* 1—4, јед. *Uroboros*, *Alchimie*, *Drache* и др., све са литературом.

значења његових представа, односно онога у чему се огледа њихов смисао. Приказивање животињских и људских облика, и њима подобних, своју оправданост има у њиховом заједничком именитељу: „всакоје диханије". Овај троп уједно је и један од молитвених усклика. Друга једна фраза: „свака твар" могла би изражавати заједнички именитељ у којем се исцрпљује смисао представе биљака на конзолицама као и смисао конзолица које имају само чист архитектонски профил. У даљем тражењу смисла ликовне обраде конзолица које носе аркадне фризове кровних венаца разрешење би се нашло у учењу да све што постоји јесте Божија творевина саздана по вољи и промислу Творчевом.[81]

Пластика унутрашњости храма сведена је на капителе и на базе стубова као и на скулптуру унутрашњег портала. Украс иконостаса, и преградних парапетних плоча, судећи по садашњем степену познавања ствари, не би се могао прибројати програму разматране архитектонске скулптуре Спасовог храма у дечанском манастиру.

Украс капитела, четири их је у наосу и четири у припрати, јасно се разлучује избором мотива. Капители припрате за свој мотив имају животињске фигуре. На источном пару на којем су представљени зверови, северно грифони а јужно лавови (сл. 41), плитко резани акантусов мотив појављује се пре као штафаж но као носилац неког значења које би било од пресудне важности. Смисао ових представа запретен је у значењу убитачних животиња. И грифони и лавови имају разјарене чељусти, а њихова убилачка средства, зуби и канџе, наглашени су иконографским поступком. Западни пар капитела има за мотив грабљиве птице. Птице на јужном капителу нису иконографски довољно јасно уобличене да би се могло, без икакве двоумице, рећи њихово име. То, уосталом, није ни толико битно јер име је само ознака, а дело и спремност на неко дело јесте оно што одражава суштину неког створа. Судећи по разјапљеним кљуновима и веома наглашеним канџама, ове птице су посве спремне на какво злодело. Оне се тиме придружују зверовима са источног пара капитела у припрати.

Северни капител западног пара у свом иконографском решењу такође има представљене грабљиве птице (сл. 42)· На угловима су дата четири орла раширених крила. Представљени су у фронталном положају. Орлови јесу грабљивице, сходно разврставању савременог учења о птицама (орнитологије). У средњовековном поретку природе, природа орла сагледана је, пре свега, као позитивна. Између орлова, на свакој страни капитела исклесан је по један апостол. Тако се посведочује позитивно значење орлова а и симболчко значење представе капитела. Сваки апостол држи у руци развијени свитак на којем је исписано његово име. Северно је Тома, источно Јаков, јужно Филип (сл. 42), а западно Вартоломеј. Претпоставка да је и на осталим капителима требало да буду представљени преостали апостоли, па да се од тога одустало, нема основа ни у техничкој а ни у симболичкој страни загонетке ових капитела. Избор мотива и место њиховог постављања нису случајни. У северозападном углу припрате, у најдубљем симболичком мраку, апостоли између небопарних орлова проповедају јеванђеље светлости — попут орлова устремљујући се небеским висинама на сопственим крилима. Окружени су зверовима са осталих капитела и њихово значење лако је разумети из следећих стихова: **Пастира и агнца словесніе соуще овце· Посл҃ь влькь ѿ него ꙗко агнци мѹдрїи послани высте· вѣтвнымь проповеданїе· тѣхь прѣтврающе свирѣпство на кротость· вѣрою зовоуще неоуклонномь помислом: помени на҃ вь цр҃твн҃.**[82] Избор четири наведена апостола остаје и даље загонетан.

[81] Троп всѧкое дꙑханїе ушао је у хришћанску топику из *Псалтира*. Наиме, последњи, 150. псалм Давидов који представља завршну песму, завршава се стихом: всѧкое дꙑханїе да хвалитъ гд҃а. Други троп који обогаћује језичке схеме средњовековног говора јесте вьсакаꙗ тварь као у стиховима: Бѫже и гд҃и силь, и всеѩ твари содѣтелю (молитва Василија Великог, служба Шестог часа); Теби се, Благодатна, радује сва твар: о тебе радуѥтсѧ (Литургија Василија Великог).

[82] Рукопис УБ Ћор. 8, *Каноник*, друга песма вь четврька·блженїи, гл҃а д҃, срп., трећа четвр. XVI в., fol. 7 r. і 7. v.; упор.: Д. Богдановић, *Инвентар*, 46, ред. бр. 473.

У наосу сва четири капитела припадају типу с акантусовим лишћем на два реда. И ови су, попут капителâ у припрати, својим ликовним решењима раздвојени на парове. Овај пут су парови постављени по дијагоналама простора. Дијагонала северозапад-југоисток има на капителима представљену бујну биљну масу акантусовог лишћа. На угловима су исклесане волуте (сл. 50). Други пар капитела, постављен по дијагонали југозапад-североисток, такође је опремљен бујним акантусовим жбуном, али на њима су наместо волута исклесане главе зверова и немани са разјареним чељустима и са искеженим убилачким зубима (сл. 51). Ове немани су на дијагонали Агнеца, на дијагонали која повезује победни знак Јагњета са јужне и северне фасаде, Агнеца који благом вешћу својег јеванђеља претвара њихово свирепство у кротост. Значење биљних капитела уграђено је у дијагоналу која прожима храм и спаја пустинољубне грлице што зобљу животоносне плодове којима Господ храни, односно пеликана-орла крмитеља, на једном, са биљем исцељења (врачества) на другом крају дијагонале.

V — Унутрашњи портал остаје као последњи, пети одељак програма дечанске скулптуре (сл. 43). Налази се на граници између припрате и наоса. Његову симболику треба посматрати шире од оног што би се могло ишчитати само из вајаног украса. Види се да је урађен по схеми сложеног рашког портала. Сложеност се не очитује само у разуђености његове архитектуре него и у сложености симболичке слике. Код рашких портала открива се примена једне веома старе иконолошке схеме. У тој схеми се иконографским решењем унутрашњег појаса слике изражава позитивно, а иконографијом спољашњег подручја изражава идеја негативног. Иако архитектонски богато разуђен, унутрашњи дечански портал редукован је на иконографски минимум симбола. Спољашње подучје слике по иконографском решењу знатно је богатије од унутрашњег, ликовно сасвим скромно решеног. Зависност овог портала од иконографског решења западног портала Богородичине цркве у Студеници очигледна је. На дечанском унутрашњем порталу осећа се, додуше, да је изостала разуздана лоза на великом луку који припада спољашњој слици. Погубност греха коју на рашким порталима предочавају те ускомешане лозе раста Сатаниног овде је изражена мотивом који се тешко поима. Једноставни биљни орнамент од лучно нанизаних, вертикално и готово појединачно распоређених акантоликих листова скоро да би губио сваку моћ исказа (сл. 44). По један лав са сваке стране портала изведен је као ослонац за стубове (сл. 45). Лавови ричу, показујући своје убилачке зубе. Међу предње ноге притеснили су људски лик. Клесар је нагласио разорне нокте њихових канџи. На конзолама, изнад фриза капителâ а изнад ових лавова, такође су представљене фигуре животиња: северно грифон (сл. 46), а јужно лав (сл. 48). Ове четири животиње у потпуности одговарају студеничком решењу и опомена су на Сатану који вреба на сваком кораку.[83] На самом фризу капителâ с акантусовим лишћем северно је представљен орао (сл. 47), а јужно је аспида која уједа пеликана-орла за ногу. Орао користи тренутак њеног безумља да је усмрти (сл. 49). Овим знаком изражена је мистика Христове победе смрти смрћу.[84] Знамење орла на северном фризу капителâ предочава уздизање изнад земаљског власти-

[83] Упор. нап. 69.

[84] Хришћанска мистика оваквих представа орлова, који убијају змију која их уједа, није истраживана. Тајна њихове поруке најприближнија је тајни која је исказана сликаним распећем на којем зашиљени стуб крста, попут каквог убојитог копља, пробада стомак прождрљивог Хада [упор.: В. Ј. Ђурић, *Полошко. Хиландарски метох и Драгушинова гробница*, Зборник Народног музеја VIII (1975) 327—344]. За литературу уз иконографију и симболичко значење орла упор.: *Lexikon der christlichen Ikonographie 1*, col. 70—76; *Reallexikon für Antike und Christentum. Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt, 1* (Ed. Th. Klauser) Stuttgart 1950, col. 87—94; јед. *Adler*, обе с лит.; такође нап. бр. 77.

тим летом, тј. сопственим подвигом тако што се усрдним животом, стремећи небеским висинама, превазилази терет телесних страсти.[85]

Унутрашњи дечански портал симболички је зависан од монументалне фреске иконе Христа Пантократора која је насликана повише, изнад композиције са Дечанским и Душаном. Овај лик Христа „у својим годинама", Христа владара света, повезан је на више начина са ликом Христа Емануила, недужном жртвом која се принела и која се приноси као храна (паша) и пиће спасења. Лик Емануила у линети портала такође је урађен фреско-техником. На великој представи Христа Пантократора иконографски детаљ који на посебан начин условљава (контаминира) значење линете јесте јеванђелска истина исписана на отвореној књизи Завета коју Помазаник Господњи држи у левој руци док десном благосиља оне који приступају дверима: „Ја сам врата; ко уђе кроза ме спашће се, и ући ће и изићи ће, и пашу ће наћи" (Јн. 10/9).

Појам паше, која је срж поуке исписаног јеванђеоског одломка, пружа могућност да се одгонетне симболичко значење на изглед атрофираних биљних мотива са лука око линете и са великог лука (сл. 44).[86] Боља упућеност у начела српске средњовековне, руске као и византијске поетике допушта да се увиди да ова поетска слика, исказана песничким средствима, подразумева још једног члана у метафори који је остао непоменут.[87] Знамење врата и знамење паше јесу симболи довољно јаки да дотакну питање о томе куда Врата-Христос воде и питање о томе где то и како стасава изобилна мистичка паша. Тако се открива трећи, неказани члан овог симболичког склопа. То је рајска ливада, врт ограђени, Богородица. Врата знаменују Христа — победиоца смрти „у својим годинама" — како би се разумело да се умирањем кроз Њега, новину онима који умреше (упор.: 1. Кор. 15/20), досеже вечно умиље рајског блаженства. Паша се у овој метафори односи на храну вечног живота: на Христа — од Дјеве (рајске ливаде) пониклог Емануила. Он је младенац рођен да буде као недужно јагње заклан и да, приневши се на жртву, постане храна и лек за бесмртност. Хришћанска мистика сматра простор храма Божијег рајским пределом на земљи.

Поетска слика дата метафором о вратима и паши, и о благодатној ливади која се при том подразумева, изражена је и ликовним средствима. Емануил, за спасоносну жртву телом рођени Бог Син, приказан је у линети. Он је паша исцељења од греха и сваког зла. Христос-Врата јесте име једне од мноштва Спасових мистичких суштина испољених у домострају спасења. Легендом исписаном на отвореној књизи на монументалној фреско-икони Христа изнад унутрашњег дечанског портала његов допојасни лик, уз исписани

[85] У српској средњовековној књижевности орао се често среће у симболичкој функцији. Једна од најлепших поетских слика са небопарним орлом јесте она коју је истако С. Радојчић, *Хиландарска повеља и мотив раја...*, 41—42; упор. и нап. 77 овог текста.

[86] Ови мотиви нису били предмет исцрпне анализе. Ђ. Бошковић их је приликом разматрања биљних мотива дечанске скулптуре описао и за њих пружио довољан број аналогија (*Дечани* I, 175—180). Ови орнаменти потпали би под наслов „Низови палметица". Ђ. Бошковић каже да је то класични грчки мотив који је постао веома омиљен како у римској тако и у византијској уметности па и на Истоку. У романичкој скулптури овај мотив се врло често појављује и, како каже, нарочито у јужној Италији и Апулији. Оно што има рећи о пореклу мотива своди закључком да је мотив из јужних крајева Италије прешао код нас тако да га често видимо на јужном Приморју (*нав. дело*, 180). У својој синтези о српској средњовековној скулптури Ј. Максимовић, сходно обиму текста, овим орнаментима посвећује једну реченицу: „На луцима архиволти исклесани су низови оштрих палметица" (*нав. дело*, 104).

Ни овом приликом не може бити посвећено више пажње реченим орнаментима. Жеља је да се истакне да је њихова сличност привидна, што доприноси снази ликовног исказа. Тиме се подвлачи разлика у расту, а управо раст је један од основних и свакако најважнији појам који се изражава биљном симболиком средњовековне поетике.

[87] Упор.: Д. Богдановић, *Историја старе српске књижевности*, Београд 1980, 84—88; поглавље: *Књижевност и ликовна уметност*. Такође, Д. С. Лихачов, *Поетика старе руске књижевности*, прев. Д. Богдановић, Београд 1972, 33—55; поглавље: *Стара руска књижевност и њен однос према ликовним уметностима*. Посебан допринос представља: С. С. Аверинцев, *Поетика рановизантијске књижевности*, прев. Д. Недељковић и М. Момчиловић, Београд 1982.

епитет Пантократора, добија и епитет Двер.[88] Сасвим је исправно казати да ова икона представља Христа Пантократора Двер. Као што је био случај код песничке слике и код овог зографског лика могли бисмо да трећег члана метафоре само подразумевамо.

Кроз изучавање српске средњовековне скулптуре запажају се нека веома битна начела на којима се заснива симболички говор биљне орнаментике. У вези са овим порталом битно је да установљена иконолошка веза између две фреско-представе Христовог лика, Христа Пантократора Двери и Христа Емануила (Паше), пруже могућност да се сагледа ликовна алузија на благодатни пашњак рајске ливаде. Као што је речено, около лика Христа Емануила, на облучју лука линете исклесан је низ од радијално образованог акантоликог мотива. Сличан њему и са готово истоветним општим визуелним утиском јесте и украс спољашњег лука на порталу. Досадашње сагледавање симболичких порука појединачних одељака архитектонске скулптуре дечанског храма показало је да начин на који је та скулптура организована пружа довољно јасне информације о њеном смислу. И у случају поруке коју садржи унутрашњи дечански портал, упркос привидној атрофираности биљних мотива на његовим облучјима, не постоји оправдан разлог с којег би се посумњало да овако организована симболичка слика није настала из јасне намере. У супротном случају значило би да је слика, каква је овде остварена, резултат случајног избора мотива и да је стога немогуће да се одгонетне њен смисао. Та немоћ у одгонетању била би проузрокована, сходно поукама које пружа теорија информације, максималном ентропијом у коју је запала порука овог уметничког дела. Нужно је полазити од претпоставке да свако уметничко дело носи одређену поруку.

Основни код који је запажен да су по њему устројавани сложени рашки портали јесте кључ за изналажење поретка ове иконолошке схеме. Управо у том поретку запретена је информација о смислу међусобних односа у којима стоје два биљна орнамента наспрам два Христова лика. Сходно том коду, спољашње слике рашких портала имају негативно, а унутрашње позитивно симболичко значење.[89]

После пренућа од првог, општег визуелног утиска опажа се да се биљни украс спољашњег и унутрашњег облучја у великој мери разликују (сл. 44). Спољашњи орнамент, који треба да има негативно значење, састављен је од несједињеног низа истоветних процветалих биљака. Не ради се о некој одређеној ботаничкој врсти. На овај начин је представљено биље које добро ниче и богато цвета. Искуство са негативним биљем, стечено приликом одгонетања симболике јужног студеничког портала, упућује на то да ово бујање и цветање јесте директна алузија на следеће Давидове стихове: „Кад безбожници ничу као трава и цвјетају сви који чине безакоње, то бива зато да би се истријебили довијека" (Пс. 92/7). На месту овог орнамента био је приметан изостанак разуздане лозе карактеристичне за велике лукове рашких портала. То тим пре што је овај портал, како је већ речено, иконографски зависан од западног студеничког портала, где такав тип лозе има знатну превласт у ликовној целини. Симболичко значење те представе, потпуно исте снаге ако не и снажније, префињеним иконолошким поступком и даље је задржано. Вештим претакањем у нову поетску слику значење метежа греховног замењено је значењем варљивог цветања ледине истребљења.[90]

[88] Ова ликовна схема може се изразити употребом књижевних, односно говорних схема на безброј начина. То стога што језичка схема има неупоредиво мањи опсег значења од ликовне.

[89] Другу врсту поделе, позитивно и негативно у односу на вертикалну осовину и одговарајуће стране света, има портал јужног вестибила Богородичне цркве у Студеници. Упор.: Ј. Магловски, *Студенички јужни портал*, 25—26.

[90] Негативно и позитивно значење биљног орнамента измишљеног лика запажено је и протумачено у вези с иконографијом јужног студеничког портала. У симболичком говору биља претежно су истраживана само значења реалних ботаничких врста које су се могле препознати у уметничким делима. Од касне готике па до окаснелих појава маниризма, њима је и приписивана и проширивана симболика, уз ону коју су већ одранije имали. То је случај, нпр., и у *Симболичком врту* Карла Лабије или у појединим амблемима са биљком у *Симболографији* Јакоба Боскија. Упор.: C. Labia, *Horto simbolico (ect.)*, Venetia

Биље које окружује лик Емануила, као унутрашњи појас слике позитивног је значења. Иконографским поступком предочава неисцрпност и стално стасавање изобилне паше. То је ликовни знак за трећег члана поетске слике коју ствара метафора о мистичкој двери и паши, то је знак за рајску ливаду која је у песничкој слици само подразумевана. Агнец Божији, Емануил од Дјеве рођени, на овај начин је приказан посред рајске ливаде — оне коју Пантократо Двер заветује вернима сведочанством отвореног јеванђеља на лику поврх клесаних ливада: **Азь есь дверь мнѣ аще кто вьнидеть спс се вьнидет и изиде и пать ѡ.**[91]

Истицањем теолошко-мистичких формулација у којима овај пети, последњи одељак вајаног украса дечанског храма налази своју оправданост, завршава се сагледавање програма и смисла дечанске архитектонске скулптуре. Појам програма, како се сам дефинише из подастртог рада, јесте да је то распоред извођења, не ред или редослед. То је распоређивање вајаних слика по грађевини, при чему се њихово симболичко значење усклађује са значењем простора на који се односе. Литургички простор јасно је конципован према потребама православног обреда, сагласно традицији укорењеној у рашкој архитектури. Програм и смисао дечанске скулптуре разумеју се без икаквих тешкоћа на основу поетике текстова српског говора насталог под окриљем византијског духа. То је прилог више за поткрепљење тезе да рашка скулптура само по руху јесте нешто друго, а да је по духу византијска.

Дечанска скулптура није, током овог излагања, постављена у чвршћи историјски контекст. То би, свакако, открило и неке друге вредности у којима би се, такође, огледао и њима био допуњен њен смисао. Једина чврста веза са временом, односно историјским контекстом, успостављена у овом раду, јесте у томе што се идејни садржај скулптуре тумачи уз помоћ топике и уз помоћ фигура старих српских текстова. У обзир је узиман само књижевни материјал који је сачуван из немањићких времена.

MDCC; J. Boschio, *Symbolographia sive de arte symbolica sermones septem (ect.)*, (s.l.) MDCCII.

Процветала биљка која има негативно значење у српској средњовековној скулптури представљена је раније на унутрашњој страни западног довратника јужног студеничког портала (упор.: Ј. Магловски, *Јужни студенички портал*, 19—20). Тамо је исклесана само једна биљка. Њена усамљеност проузрокована је уском и јако високом површином довратника. Код овог дечанског мотива „цветања за истребљење" обрнут је случај. Површина је дуга и веома ниска тако да је било могуће поставити мноштво биља које цветом цвета. То је постигнуто сукцесивним понављањем истог мотива, у равномерном низу. Мудрост цитираних стихова Давидовог псалма преображавана је у многим песничким сликама хришћанских текстова. Тако у Првој саборној посланици св. ап. Петра стоји: „Јер је свако тијело као трава, и свака слава човјечија као цвијет травни: осуши се трава и цвијет њезин отпаде (1. Пт. 1/24; упор. *Матичин апостол*, фототипско издање, Београд 1981, fol. 41 v.). Човек се упоређује са травом и са цветом пољским, у смислу пролазности, и у једном од стихова службе Изобразитељних (*Часослов, послѣдованіе изобразительныхъ*, начална песма).

Зло цветање наћи ће се и код св. Григорија Богослова: сьблюди се да не пакы злѣ процвьтеши · и неисцѣлно обрѣщеши леченіе телесно (Рукопис САНУ 21, *Зборник*, иже въ стіихъ ѡца нашего григорїа архїепископа константина града бїослова, на стое крьщеніе, слово аї, срп., 1360/80, fol. 224 v.; PG 36 (1858) col. 408, B 2—4). Контекст разматране ликовне схеме упућује на то да приказани орнамент није срачунат са улогом да изражава пролазност. На изглед блажени призор, ливада цветна, треба да има, као што је речено, негативно значење. Оно је супротно доброј паши до које води Христос Двер. У поетици текстова који су употребљавани у српској култури средњег века налази се и таква песничка слика: его же оуслышаше всегда гла · и послоушають мое овце · словеси же скврьнавы и фасипаніи · оукадающаа и отрьгающаа · ѿ истиннаго и праваго пастоуха · их же боуды вьсемь нами и паствѣ · ѿ болѣзнніе пажити и сьмрьтніе · падаліи соущінмь и пасомимь быти вьсемь · ѡ хе іесѣ. (Рукопис ПМХ 71, *Златоуст*, в ть же днь (тј. дан Васкрсења) слово григорїа бѡсловца · на стыи и свѣтли днь вьскресенїа гда нашего іу ха, срп., друга пол. XVI в., fol. 238 г.; PG 35 (1857) col. 401, A 6—12). Из изнетог се на јасан начин показује да у српској средњовековној култури постоји поетска слика о „болезњивој паши и самртној" и да је овде разматрани орнамент скулпторски израз те поетске слике.

[91] Упор. читање Влад. Р. Петковића, *Дечани*, II, 3. У вези с натписима односно легендама у живопису, њиховим типовима, значају и значењу упор.: Ф. Баришић, *Грчки натписи на монументалном живопису*, ЗРВИ 10 (1967) 47—56.

Програм и смисао дечанске скулптуре, онако како је напред сагледан, поставља прегршт питања од којих ће се нека показати као потпуно нова. У она стара, која су се постављала пред овом скулптуром, спада и питање о односу ктитора, надзорника и протомајстора. Фра Вита, мали брат из Котора, познат је као протомајстор сходно натпису са надвратника јужног портала, а историјски извори пружају вести о томе да је Стефан Дечански поверио архиепископу Данилу II бригу о надгледању градње Дечана. У погледу улоге архиепископа Данила II било је расправљано у науци. Том приликом његовој улози је дат прави значај, а његово учешће у градњи смештено је у реалне друштвене и историјске оквире.[92]

Примењени метод одабран је као најприкладнији захтеву да се одгонетне програм и смисао дечанске скулптуре. Смисао се одређује у односу на живот хришћанске цркве, и то онај живот који и какав се потврђује у држави Немањића. Донекле „опште" хришћанске одлике дечанске скулптуре утврђене овим поступком не дају јој неку одређенију историјску димензију. Да би се до ње дошло, морају се подузети нека даља истраживања. Посебно она која би дечанску скулптуру, као изузетан споменик рашке архитектонске скулптуре, сагледала и оценила у посве одређеним географским и историјским оквирима.

И на крају, ако се жели указати на неки одређени текст који би својим садржајем одговарао смислу дечанске скулптуре, онда је то, свакако, део молитве из Канона евхаристије у литургији св. Василија Великог. По редоследу секвенци у тој молитви се сажето износи тајна економије спасења људског рода и оне одговарају распореду појединих одељака програма скулптуре Спасове цркве у манастиру Дечани (упор. сл. 52).

I Трифора (Ваплоћење)

Ia(V) Унутрашњи портал (Емануил, од Дјеве рођени)

„Јер пошто кроз човека уђе грех у свет, и кроз грех смрт, то Јединородни Син твој, који је у наручју Тебе, Бога и Оца, благоволе родити се од жене, Свете Богородице и Приснодјеве Марије, подвргнути се Закону и осудити грех телом својим, да би они који умиру у Адаму, били оживљени у самом Христу твом."

II Јужни портал (Крштење-Просвећење)

„И он, живећи у овом свету, даде нам спасоносне заповести и, одвративши нас од обмане идолске, приведе нас познању Тебе, истинитог Бога и Оца, и стече Себи нас — народ изабрани, царско свештенство, свети род. И очистивши нас водом, и осветивши нас Духом Светим."

III Северни портал (Крсна смрт и васкрсење)

„даде себе у замену смрти, која је нас, продане греху, држала у ропству; и сишавши крстом у ад да собом испуни све и сва, покида окове смрти; и васкрсе у трећи дан, и сваком телу отвори пут у васкрсење из мртвих, јер не беше могуће да Господар живота буде држан у смрти; Он постаде првина умрлих, прворођени из мртвих, да би био Он сам све и сва, првенствујући у свему;"

[92] С. Радојчић, *Архиепископ Данило II и српска архитектура раног XIV века*; Узори и дела старих српских уметника, Београд 1975, 195—210.

Посебна напомена: Овај рад је настао у Институту за историју уметности Филозофског факултета у Београду у оквиру редовних делатности

Порекло илустрација:

Народни музеј у Београду: 9, 10, 11, 12, 14, 18, 25, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 50, 51

Републички завод за заштиту споменика културе СР Србије, Београд: 7, 15, 16, 19, 20, 21, 22, 34, 44, 45, 46, 47, 48, 49

Институт за историју уметности, Филозофски факултет, Београд: — В. Ј. Ђурић: 2, 5, 6, 23, 28, — В. Кораћ: 1, 3, 13, 17, — Г. Суботић: 4

Г. Суботић: 24

Ј. Магловски (цртежи): 8, 26, 38, 52.

IV Западни портал (Пантократор, Вазнесени Цар Славе, Страшни судија)

„и узишавши на небеса, седе с десне стране Величанства твога на висинама, и он ће опет доћи да Свакоме дâ по делима његовим".

Наставак молитве: „А остави нам он као спомен спасоносног страдања свог оно што по његовим заповестима предложисмо пред Тобом" (тј. свете дарове), пренеће нас од Агнеца у бифори над јужним порталом преко Агнеца источне бифоре на северној фасади у протезис, где се Агнец предлаже и сече, до постављеног Агнеца на Светом престолу пред којим се ова молитва чита и до оног великог отајства које потом у чину литургије светог Василија Великог следи. Док свештеник у олтару тајно чита наведену молитву народ здружен славопојем кличе Господу победну песму: „Свет је, свет, свет Господ Саваот који испуњава небо и земљу славом својом."

THE SCULPTURE OF DEČANI — PROGRAMME AND MEANING

JANKO MAGLOVSKI

The problems of the sculptures at Dečani were first given extensive attention by Đ. Bošković in a monograph on Dečani, and then by J. Maksimović in a monograph on serbian medieval sculpture. They do not deal separately with the programme, although in her considerations (J. Maksimović), distinguishs the sculpture of the nartex fasades as an item of a separate programme linked by the general idea of Theophany. Some conclusions can be drawn from the expositions given by both authors as regards the meaning of sculpture program established at the monastery of Dečani. Simply put, according to Đ. Bošković the sculpture at Dečani conveys the general meaning of the Apocalypse of John, according to J. Maksimović, the meaning of the sculpture at Dečani is exhausted by its prophylactic role.

The key elements of the Dečani sculpture are concentrated around the large openings: around the altar triforium on the east (Fig. 7), the main portal on the west (Fig. 22) and around the southern (Fig. 12) and northern (Fig. 16) portals of the nartex. They are joined by the interior portal (Fig. 46) whose meaning emerges from the significance made by the combination of sculpture and of fresco techniques. The triforium and the southern portal are the most difficult parts of the Dečani sculpture and simultaneously the most beatiful in terms of their poetic value. Thus, the explication of their meaning would require much space.

I — Triforium (Fig. 7). In order to understand the image of the triforium as well as the rest of the carved decoration of this church, it is necessary to find the viewpoint used in the organization of the depictions. The picture is divided by an imaginary vertical axis into two dissimilar halves. Both symmetry and balance in the artistic sense are noted, which does not mean symbolic symmetry as well. The Dečani triforium was built by using of two viewpoints, responsibly: the first principle is in the sense of the arrival of the morning sun of haeven (*oriens ex alto*), born in the east by the dawn (Virgin Mary — *aurora, solis praevia*). The iconographical arrangement of the tympanum and of the window frame bond ornament is organized according to the above mentioned point of view, which irrefutably testifies that the triforium functioned as an architectural opening for lighting purposes and participates in the symbolism of the light of Christianity. It is predominantly the symbolism of the incarnation of the Word — the Logos. The second principle lies in an observation which compares the north and the south indicating the opposition between the darkness of the sin to the light of truth. This orientation is valid for the consoles and their corresponding capitals too.

The tympanum of the triforium (Fig. 28) is a free copy of the tympanum of the Studenica altar window. The greatest freedom in iconographical interpretation is reflected in the tetramorph of plants with fantastic animals turned toward it. It is not easy to grasp from the design of these leaves at Dečani that what the leaves of the vegetal tetramorph of Studenica clearly shows. Those are the four elements of the universe (στοιχεια το χοσμου): water, fire, air, earth. If the iconographer of the Dečani triforium knew that the four leaves on the tympanum of Studenica do symbolize the four elements of the world, he transferred them to the

Dečani window in the same layout without taking enough care about the shape of each leaf as the symbol of a single element. It is easy to find evidence in the literary tradition that the medieval Serbs deliberated over the problems of the elements of the universe. The incentive certainly came from the epistels of the New Testament canons (Col. 2/20, Gal. 4/3, II Pt. 3/10). The number and the names of the elements are learned from John Chrysostom (cf. note 13.). They are cited again by name in the story of the unicorn in the popular novel about Barlaam and Joasaphat (cf. note 14). But the broadest deliberation about the elements is found in the Dioptra by Philip the Solitary (cf. note 15). Based on the text and the depicted scheme from the Dioptra (cf. note 16). and based on the symbolic language of the shape of the leaves in the vegetal tetramorph of Studenica, one can conclude that the left side of the Studenica triforium renders the evil coaction of the elements of water and fire, while the right renders the less evil conjunction of earth and air. This symbolism was also transposed to the Dečani triforium. In poetically elated text from the middle of the 15th century, Demetrios Kantacuzenos (cf. note 17) also contemplated about the elements of the universe. According to christian doctrine, the entrance of the sin into the world disordered the good coherence of man's nature as created by God. By violating of the Commandments, man was deprived of Eden. This truth is the punishment for the sin but not for the condition of the world that it should remain so through the eaons. On the occasion of the Savior's peaceful and quiet incarnation to the world the righteous of the Old Testament are situated to His right and sinners to His left. The iconographer of both Dečani and Studenica subtlely distinguishes sin from evil; namely, we are all born under the deed of the sin, but we are not necessarily under the obligation of evil. The sinful vine grows out of the serpent's evil mouth. The growth of evil, evil as a personal subscription to the recorded sin, springs from the jaws of a cetus. The evil of the created nature as such does not exist. The cetus, according to the story of Jonah and to the testimony of the Savior (Mt. 12/39, 40) is the shape of hell itself. Some innovations also appear on the Dečani triforium. They are clear evidence of the skill of the one who set them. These are a siren inside the right vine (Fig. 10) and a visage of the devil at the keystone place of the arch (Fig. 28). The meaning of some other additions and changes inside the left vine remains enigmatic. It is quite certain that they all have the role of symbolizing the eremitic teaching about the sin. The devil's face indicates that both vines are growing as a property of his own estate. The siren is designateing the right vine which represents the growth under the deed of sin — the growth of righteous of the Old Testament. The siren clearly shows that both vines refer to the growth of man after the conditions of the Old Covenant. Only the second level of meaning refers to the time of Dečani, the time of the "New Israel".

Each of the two consoles supporting the baldachin had a carved figure of a monk. The northern console was ruined: its topographical and symbolical opposition, the southern console, is preserved well enough that its meaning can be discerned. This can be done by analogy with Studenica. The southern figure shows a pious monk and the northern a voracious one. The capitals of the columns borne by two monks symbolically represent fate of the righteous and of the sinners. The lion and grifin, on each console of two lisenas placed on both sides of the triforium, are related to the figures of the monks. The lion and the grifin are the likenesses of death, the rampant oppressors of the tumult of the sinfulness. From the illumination by the light of the Logos depends on whether the slayer of thous would be seen, and whether their shrewdness eluded.

II. The southern portal of the narthex (Fig. 12) is the second subject of the programme of soulptures on the fasades. By quantity it contains the least amount of sculptured decoration. Iconography of the Annunciation is easily to be recognized on the capitals of the doorpost (Fig. 13, 14). The Baptism of the Lord, represented in the lunette (Fig. 15) is imbued with symbols clearly indicating that although the scene was reduced to the main partakers, it is not reduced to the basic symbolical content which should remain after such a reduction. On the contrary, the depiction consists of symbols that do not appear in other usual iconographical devices of this theme. The first thing that can be noticed is that the streams of the Jordan River are poured down to a casket. This is followed by changes in terms of the usual iconography of the Baptism. These are the Precursor in the waters of Jordan and the intimately embrassed brawn of Christ the Lord, as noticed by Đ. Bošković. The representation of the effusion is unusual too. Further, Đ. Bošković called attention to a small square done in relief at the level and to the right of Christ's head (Fig. 15). He assumed that the intention was for another leaf or flower to be carved in the square and that the motif remained unfinished.

A supplement to the symbolic language of lunette is a pair of three-leafed plants, one on each side of it. There is also a pair of rosettes on both ends of the latteral side of the caket.

Eastern orthodox baptisms and unctions are twounique holy sacraments, hence, the oring of the term: the Seal representing Baptism — both as protection's mark and as a sign of the authority. In a sermon on Baptism, Gregory of Nazianzus, "the Theologian", refers to these unique sacraments as a twofold purgation. Gregory says that man has a twofold nature, a soul, and a body — invisible and visible; puragation is also twofold: through water and spirit. One is visible and received with flesh, the other incorporeal and of invisible effect. One is formal and other is true and deeply purifying (cf. note 31, 32).

Let us now consider each of particular symbols in this picture of Baptism (Fig. 15).

1. The streams of the Jordan River poured into the casket are an extraordinary symbolic invention of a vibrant poetic strength. This method replaced the less comprehensive symbolism personified by the Jordan River as well as the significance of the state of the waters depicted visually by amphibious and aquatic animals. The Jordan River in the poetic imagery of texts and frescoes with the theme of Baptism denotes not only the river itself but also the entity of waters. This complex symbol, the-Jordan-streams-in-the-casket, cannot be grasped correctly without understanding the symbolism of the casket itself. The christian grave is truly a new one. The body is not placed in the sarcophagus for reason of the decomposition of the flesh which is never to return, while the soul is left to follow its own fate. That could be proper only to the pagans. For christians the corpse is burried. To bury does not mean simply to place the body into the ground; christians burial means the reposit of the body. Therfor, it is reposited into the casket which, according to covenant, is a repository of strength, the strength that emanates from God. If a substance possesses strength derived from the grace of the Lord, that strenght would be expressed through charity. If on the other hand ther is no virtue its absence will for ever be entombed in that same casket. The use of the casket on the south portal of Dečani representes the grave of the old, corruptible structure of being (cf. note 34).

2. The Precursor in the Jordan, instead of standing on the bank, means an immersion with Christ, it means the restitution of the flesh which has been habitating under the deed of sin (cf. note 35).

3. The embraced brawn of Christ the Lord is a replacement for the gesture of laying a hand over Christ's top that was usual in the iconography of Baptism in byzantine art. The intimacy of the gesture, first stressed by Đ. Bošković, is to be understood according to the great daring which the Precursor owes toward the Lord. According to the services of christian celebration, the Precursor touched the untouchable top of the Lord. Under the Precursor's right hand bowed his own head the same one "who bows the haevens". In the sculpted Baptism at Dečani the Precursor, the greatest one under the all born by women, embraced the Lord's strength brawn the same one by which the Lord spers (cf. Ps. 79/11). This sign testifies what plenty of daring acquiers even the fallen man to the Lord if he truly immerses in the death with Christ through Baptism.

4. Affusion is a detail used to point the visible aspect of the sacrament of baptism (cf. note 37). The other invisible aspect, the seal of the Holy Spirit, is implied by the above-cited paragraph by Gregory of Nazianzus. Representation with a ray, the dove and the right-hand-of-God-giving-strength makes evident the invisible aspect of the sacrament of baptism — the act of sealing by the Holy Spirit. In that kind of images the act and the gesture of lavation is replaced by the act of the deposition of the hand over the top ("touching").

5. The empty plaque placed at the right hand side of Christ (*ad dextram Domini*) is by no means accidental, nor could it be an incomplete motif (Fig. 15). Its place and appearance resemble well-known tablets for the inscriptions of legends. This resemblance gives it the value of a symbol. Gregory "the Theologian" helps us once more to grasp its meaning (cf. note 39). On the sacrament of baptism he says that the best will be to turn evil into good. If there is doubt about it for dogmatic or any other reasons a baptist or an immerser should be sought who would make the sinner dead "in the time of the birth" (i.e. baptism as a second birth). And it would be as if there were neither grace nor any hope for it — because for a while imersing the salvation. If he does repose the Divin Trinity he did reposed all his perfection. But, in his soul wouldn't rest a single image — "neither the small nor the great deed", that is to say, neither good nor evil. Keeping the mind on the actual moment of the baptism Gregory says: *Verum hodierno die inscribi te oportet, atque a nobis ad perfectionem informari? Nubem ingrediamur; da mihi pectoris tui tabulas; Moyses tibi ero, etsi hoc insolentius a me dictum videri queat; Dei digito novum Decalogum inscribam; compendio-*

sam salutis doctrinam insculpam. Quod si qua bellua haeretica, et a ratione aversa sit, inferiori loco maneat; aut periculum erit, ne veritatis doctrina tanquam lapidibus obruatur [PG 36 (1858) col 422, D 2 — 423, A 4].

This clearly shows that the empty plaque, a tablet, has a valid reason to be palaced among the other symbols. Through baptism man, newly born, becomes a *tabula rasa*, a smoothed tablet which means that the act of baptism deletes the whole deed of sin.

The symbols of the southern portal contain even some deeper iconological relations to the life of Stefan Dečanski because of the enlightment (another name for baptism) as a new birth, because of the enligtment as the return of sight to the corporeal eyes, enlightment as the illumination of the mind's eye, Rather, the Holy Enlightment, the feast of the Baptism — the Ephipany, the day when Stefan Dečanski was honoured through the great mercy of God by anoitment of "sovereignty and royalty" to the Serbian throne, the festival of the Enligtment when Stefan Uroš III Dečanski received the seal of the royal dignity of the good blooming vine of the Nemanjids which springs up from the holy root being planted in the Light of Truth near by the Spring of Life (depicted in the nartex on the wall in front of the baptismal fount). The greate contribution to the dynastic ideology of Nemanjids was the fact, even an inheritance of the dignity for the lavation of sins and at the same time the reception of the seal of the Lamb of God, the reception of the redemptive sacraments in front of their virile vine (i.e. dynastic tree). The southern portal of Dečani is linked by its meaning and its position with the liturgical section of the southern half of the nartex which is also called the bath (lavatory?) in medieval typicons (cf. note 44).

III. The northern portal is the third part of the Dečani sculpturs (Fig. 16). Although rich in sculptured decoration, its symbols are fewer than thouse on the southern portal. The main significance of it is the Leafed Cross, the symbol of the Saviour's victory over death by death. That was marked by the legend in Slavic IC XC ЦР СЛ which corresponds to the latin IHS HS REX GLORIAE. The following verses seem most appropriate to explain this image: *Nailed yourself on the cross, o Christ, the real vine, thou sprung the drink of salvation permeating the hearts of all pious with grace.*

The portal reflects iconographic subgroups. The two vines surrounding the doorway, both righteous, grow toward the Everlasting Flower — Christ (Fig. 19, 20). The flower in the middle of the lintel is a distinguished iconographic type of the Leated Cross. The western vine is signified by a siren as one of the Old Covenant (Fig. 19). The eastern vine is marked as the vine of truth, the real vine of Christ by a triple root. The frontal arch band of the lunette, as a symbol of the universe surrounding the Leafed Cross, was overgrown with the vine of truth. On the frontal arch band of the great arcade is a representation of the vine — an inhabited scroll — with fabulous animals incorporated into tumultuos and vociferous scenes of the hunt without an obvious catch or an obvious purpose. It is the chaos of sin. It is the depiction of the turbulent vine possesed by one "by name not to be mentioned" (i.e. Satan). The meaning of the image of the northern portal is linked with the mysticim of the liturgical programm which is related to the northern half of the narthex.

IV. The western portal is the fourth section of the programme (Fig. 22). The vine of the right side grows from the jaws of the cetus — the symbol of hell. After its iconographical qualities, it is identical to the vine growing out of a snake in the triforium, which means that this vine is growing under the deed of sin too. It does not belonging to the Old Covenant inspite of its growing out of a cetus, because to be sinless is to be divine, it was purified from passions by penitential prayers and then, after being cleaned and blessed by the mercy of God, to be turned into the vine of truth. Penitence and prayer are the only tribute, the only sacrifice that God asks in return for his infinite philanthropy. The vine on this doorpost is the vine of the penitential prayers, the vine in which one would recognize the metaphor of the salvation from the great chasm, the one from which Dečanski was saved (cf. note 64).

The arched part of the portal forms the second iconographic subgroup (Fig. 23). The image on the tympanum, Christ enthroned surrounded by angels, represents, according to Đ. Bošković, the main scene from the Last Judgement. J. Maksimović agrees that it is a reduced scene of the Last Judgement. The fact remains that Dečanski built the church dedicated to Christ the Pantocrator and denominated to the Ascension. Christ seated on the celestial throne certainly is the ascended Saviour Pantocrator. This is the representation of the Ascension according to prophecy, a depiction made after the prefiguration given in Psalm 47/5: *God is gone up with a shout, the Lord with the sound of a trumpet* (cf. note 62).

The vine overgrowing the Pantocrator springs out of the triple root on the right side. A cherub identifies it as the celestial one. Birds pecking on its fruits symbolize the righteous

being fed by it with the food of salvation (Fig. 25). The growth of this vine increases the vine of those saved from the great chasm, from Gehenna. The important novelty here is the morphology of its stalk which clearly links the vine of truth with the vine of Esau (simmilar to the tree of Esau) and the vine of the Nemanjids (symbolically simmilar to the family tree) on the frescoes inside the church. This kind of morphology of the stalk was used to stress the idea of the indestructibility of the good (real) vine (cf. note 65).

The vine covering the outer arch of the portal has caused the greatest confusion in the interpretation of its symbolism (cf. note 67). This type is belived to symbolize the combat of good and of evil, where good is always triumphant (cf. note 67). It is a considerably heretical idea for the spirit of Orthodox christianity. There is no continuous struggle between good and evil, becouse the devil is not a real fighter. He assails, he leads to temptation and sets various traps: that is all that he can do. Of all the figures and scenes composed this type of vine, i.e. the inhabited scroll, in Dečani none symbolize good, or more specifically, the victory of good. The vine grows out of the devil's image and it is a damned one — it is a sinful turbulence of the vine of Satan. The lion and grifin on the springers of the arch on which this vine rests are two devastating oppresors of its tumultous world. They, therefore, cannot be the guard of the entrance to the church, that is to say, they cannot be the prophilactic figures (cf. note 69).

The sculpture of the western fasade is under the domination of the symbolic depiction of the portal. St. George is placed as the patron saint of the Nemanjids, as their fast helper (Figs. 26, 27 and 30; cf. note 70). The slaying of the dragon, again a cetus, symbolizes the overcoming of evil by the strength which comes from God. A crosslike flower was sculpted on the biforium. It symbolizes the fragrant flower of incorruptibility.

There are two biforiums on the west fasads of the northern and southern aisles of the narthex. Their decoration has been observed in correlation with the abridged representation of the Last Judgement. The connotation of the sculptures shows that the Last Judgement has not yet taken place. This depiction represents the Ascension of the Lord in Glory. The orientation of the imagery in regard to the figure of Christ is not valid for the symbols of both biforiums. The confronted fantastic animals (Fig. 31) do not offer much possibility for an explanation of their meaning. Embraced human figures (Fig. 32) carved on the southern biforium display the iconography of meeting as in the case of the Visitation of certain saints which, simply signifies the meeting of peace. The encounter of two ceti or dragons on the northern, midnight side is in opposition to it; it is understood as a meeting of the peril.

The symbolic meaning of the western and eastern fasades are closely linked. Their idea was the quiet and peaceful advent of the true light into human flesh darkened by sin — as the true act of the beginning of the economy of salvation and of the inexpressible honour shown to fallen man by the Ascension of the divined flesh to the heavenly throne — by Ascension as by the final act of the bodily presence of God in this terestrial world.

The twice depicted Lamb of God — in the biforium of the northern and in the southern facade — demonstrate the connection between the symbols of both lateral sides of the church (Figs. 34, 35). The Agnus Dei on the southern facade is the Lamb of the Precursor and refers to Baptism, namely, to the baptismal font. The one on the northern side is the Lamb of the prophet Isaiah and refers to the prothesis, because the prophecy of Isaiah is uttered in the celebration service when the sacramental Lamb is broken during Holy Communion.

The desert-seeking turteldoves (Fig. 36) on the eastern biforium of the northern facade of the narthex are linked with the Leafed cross. They are pecking on the fruits which are the same as those of the Tree of life (i.e. the Leafed cross). The relation to the southern portal can be seen because the Precursor, the desert-seeking turteldove and the Saviour's co-adjutor in the bath of being, was the great example for countless desert-seeking turteldoves: the heremites.

The herb of curacy, i.e. medical herb on the eastern biforium of the southern facade refers to the diaconicon, the sacristy room of the co-adjutors (i.e. diacons) by serving the merciful sacraments.

A soaring (skyscraping) eagle or even a pelican (Fig. 38) on the western biforium of the northern facade of the narthex is exterminating an asp to protect his fledglings. It is symbolically linked with the northern portal. This relation to death on the cross and the bird's bill placed down on the brest would more likely correspond to the symbolism and the iconography of a pelican.

A new growth into an regal flower of perfect form (Fig. 39) on the eastern biforium of the southern facade of the nartex is linked with the southern portal and the baptismal font in front of which it was carved. It is the flower of incorruptibility from the texts of holy liturgy.

The representation of the aflamed basilisk lunging at the snake on the eastern biforium of the southern facade of the naos (Fig. 40) is a paraphrase of the basilisk from the triforium. The basilisk on the triforium is calm because of the iconographic and iconological demands of the context. Only the snake's head of its tail attacks another snake (Fig. 10). Here, with no other symbolical meanings to obey, although the breed of Echidna (the generation of vipers; Mt. 3/7 etc.), attacks his companion in doing misdeeds. The sense of this symbol would be clear if we recall the Conversion of st. Paul (i.e. Saul). Versicles as powerful as these will frequently be heard in many celebrations of praise: *That onetime wolf now is the lamb, that onetime pursuer now is the herald of good news, that onetime tempter and killer is now engaging, he who cut vineyards plants them now, he being lead now is transmuted to gold* (cf. note 79).

The generation of vipers or the breed of Echidna was also presented on the western biforium of the northern facade of the naos (Fig. 41). Seen as a pair of asps killing a serpent, they symbolize the tumult of sin. However, this depiction like the rest of them on the tympana of the northern and southern facade may easily be a positive symbol. If a study of the original proves that the iconographic formula suggests the serpent is biting itself, it is then a hermetic, alchemical symbol for calcination like the dragons on the western portal of Studenica or similar to the symbolism of a snake madly biting an eagle (pelican) who takes advantage of that unhappy moment to kil it (Fig. 52). I belive the latter interpretation is more correct.

The designs of the numerous consoles of the cornice of the roof need only general interpretation. Animal, human, and similar images are representations of breathing creatures. Plants, and probably the simple profiles of consoles as well, symbolize whole creation, both visible and unvisible. Ergo, under the dome of haeven everything is the creation of God, and made after the will and providence of the Creator.

The sculptured decoration inside the church is contracted to the capitals, to the columns bases and to the inner portal. According to the present state of analysis, I can not say that the carved decoration of the iconostasis would belong to the programme of sculpture at Dečani.

The symbolic meaning on the capitals of the narthex (Figs. 42, 43) are interpreted by the following verses: *Sheperd's and Lomb's being sheep, being sent from him among the wolves turning their cruelty to meekness.* In the north-west corner of the narthex, in the deepest symbolic darkness, apostels surrounded by soaring eagles preach the Gospel of Light, and aimat soaring heights on their own wings (Fig. 43).

The symbolism of the inner portal should be contemplated on a broader basis than the carved decoration itself allows (Figs. 46—52). It is reduced to a minimal number of elements in the outside — somewhat richer than the inside picture of the portal — in visual terms quite a poor one. The absence of the unbridled and exuberant vine on the great arch is particularly noticeable. But, its meaning was transformed in a new poetic image(ry) of the equal if even more great intensity by suptle iconological treatment. The significance of the tumult of sin was replaced by the significance of the deceiving bloom of the meadows of abolishment (Fig. 47; cf. note 90). The Lamb of God, the Emanuel born by the Holy Virgin, was depicted amidst the meadows of paradise (Fig. 46; cf. note 90), the same pasture is promised to the pious by the Pantocrator „The Door" (cf. John 10/9) as they enter through him, and with the same vow in words of the open Gospel on the monumental fresco-icon painted over those carved meadows.

The notion of the programme, as defined by itself during the observation of the sculpture of Dečani, does not refer to the order or to the sequence, but to the setup of the execution. It is the distribution of the sculptured imagery on the facades of the church with their symbolic meanings adapted to the significance of the room of liturgical purpose they are located on. The liturgical space is conceived in accordance with the requirements of christian orthodox rites and on the traditions rooted in the architecture of the Raška school. The programme and the meaning of Dečani sculpture are grasped from the poetics of the texts of serbian speech under the auspices of the byzantine spirit. It is yet another contribution to support the assumption that the sculpture of the Raška school is only in its appearance, but not in its spirit, someting other than byzantine.

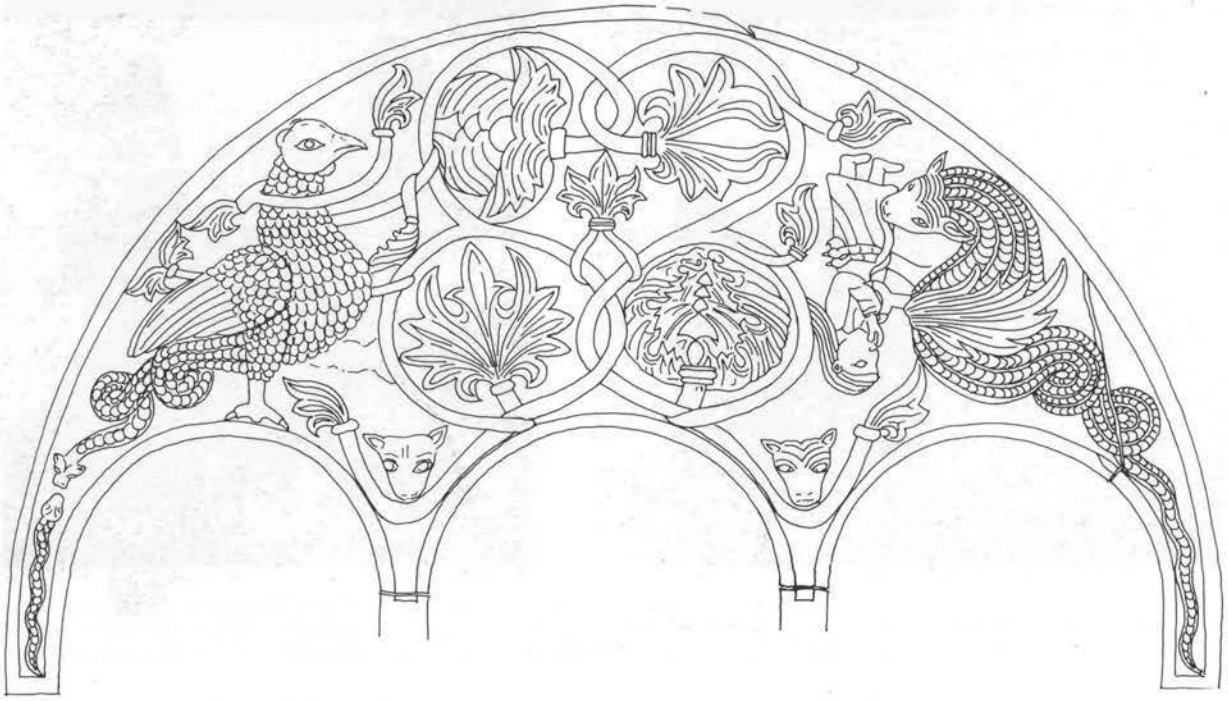
Finally, if we wish to find a specific text that contains the meaning of the sculpture of Dečani, it is undoubtedly the part of the prayer from the Canon of the Eucharist in the liturgy of st. Basil the Great quietly read by the prist while the audience sings the Song of Victory: *Holy, Holy, Holy, Lord of Sabaoth! Haeven and earth are full of Thy glory.*

Сл. 1. Манастир Дечани, Спасова црква, поглед са запада (фото ИИУ, В. Кораћ). — Сл. 2. Поглед са југозапада (фото ИИУ, В. Ј. Ђурић). — Сл. 3. Западна фасада, поглед са југозапада (фото ИИУ, В. Кораћ). — Сл. 4. Поглед са североистока (фото ИИУ, В. Ј. Ђурић). — Сл. 5. Поглед са југоистока (фото ИИУ, Г. Суботић). — Сл. 6. Поглед са истока (фото ИИУ, В. Ј. Ђурић)

Fig. 1. The Monastery of Dečani, The Church of Christ the Pantocrator, view from the west (photo IHA, V. Korać). — Fig. 2. View from the south west (photo IHA, V. Korać). — Fig. 3. Western facade, view from the south-west (photo IHA, V. Korać). — Fig. 4. View from the north-east (photo IHA, V. J. Djurić). — Fig. 5. View from the south-east (photo IHA, G. Subotić). — Fig. 6. View from the east (photo IHA, V. J. Djurić)

Сл. 7. Источна трифора, општи изглед (фото РЗ)

Fig. 7. Eastern triforium, general view (photo IPMKS)



Сл. 8. Источна трифора, типманон (цртеж Ј. Магловски)

Fig. 8. Eastern triforium, tympanum (drawing by J. Maglovski)

Сл. 9. Конзола пиластра, јужно уз источну трифору: Грифон (фото НМ)
Fig. 9. Console of the pilaster, to the south of the eastern triforium: Griffin (photo NM)

Сл. 10. Источна трифора, детаљ са северне половине лучног дела (фото НМ)
Fig. 10. Eastern triforium, a detail from the northern half of the arch (photo NM)

Сл. 11. Источна трифора, десни стубић: Грифон (фото НМ)
Fig. 11. Eastern triforium, the right hand side column: Griffin (photo NM)

Сл. 12. Источна трифора, леви стубић: Лав противник људски (фото НМ)
Fig. 12. Eastern triforium, the left hand side column: Lion, the Enemy of Man (photo NM)

Сл. 13. Јужни портал, општи изглед (фото ИИУ, В. Кораћ)

Fig. 13. Southern portal, general view (photo IHA, V. Korać)

Сл. 14. Јужни портал, тимпанон: Крштење Господње (фото НМ)

Fig. 14. Southern portal, tympanum: Baptism of Christ (photo NM)

Сл. 15. Јужни портал, фриз капитела левог довратника: Анђео благовесник (фото РЗ)
Fig. 15. Southern portal, the frieze of capitals of the left doorpost: Angel the Annuncer (photo IPMKS)

Сл. 16. Јужни портал, фриз капитела десног довратника: Људска фигура из Благовештења (фото РЗ)
Fig. 16. Southern portal, the frieze of capital of the right doorpost: A Human Figure from Annunciation (photo IPMKS)

Сл. 17. Северни портал, општи изглед (фото ИИУ, В. Кораћ)
Fig. 17. Northern portal, general view (photo IHA, V. Korać)

Сл. 18. Северни портал, детаљ источног почетка спољашњег лука (фото НМ)
Fig. 18. Northern portal, detail from the eastern part of the outer arch (photo NM)

→

Сл. 22. Северни портал, фриз капитела источног довратника (фото РЗ)

Fig. 22. Nothern portal, the frieze of capitals of the eastern doorpost (photo IPMKS)

←

Сл. 19. Северни портал, фриз капитела западног довратника: Пеликан-орао (фото РЗ)

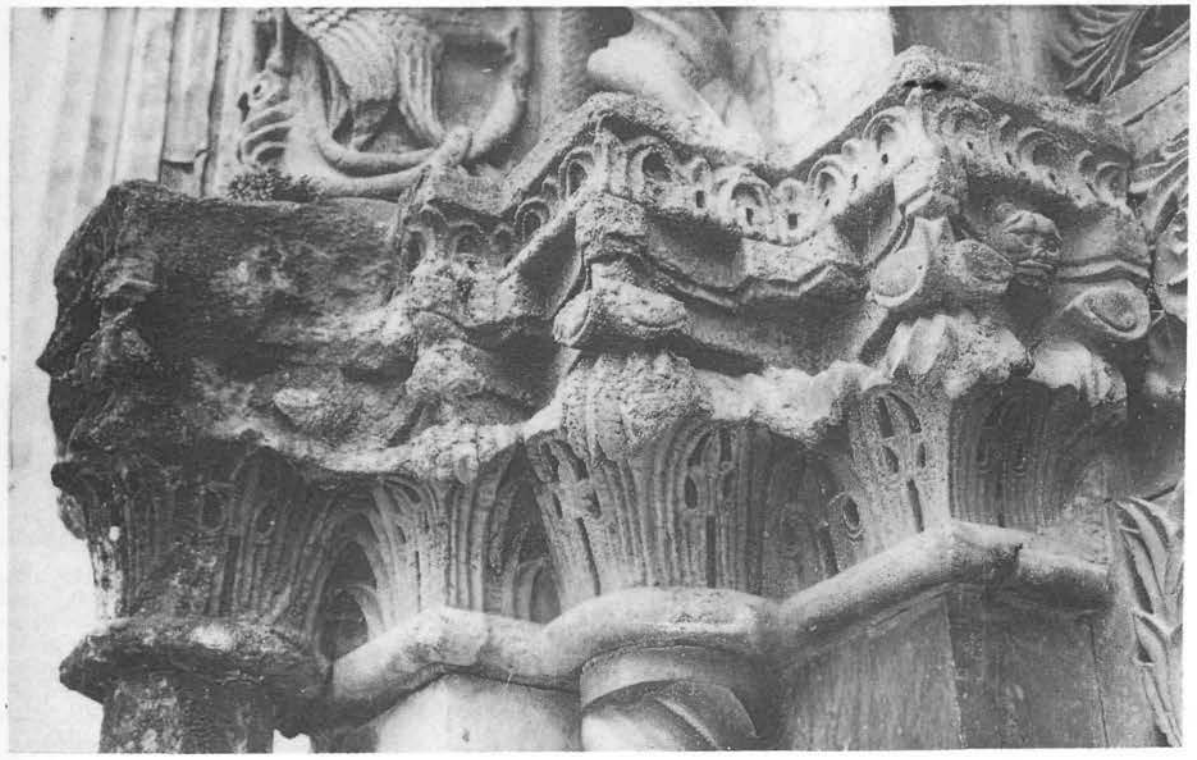
Fig. 19. Northern portal, the frieze of capitals of the western doorpost: Pelican — Eagle (photo IPMKS)

Сл. 20. Северни портал, западна половина надвратника: Лоза праведна досеже до цвета благоуханија (*фото* РЗ)

Fig. 20. Northern portal, the western half of the lintel: The Vine of Justice Reaching to the Everlasting Flower (photo IPMKS)

Сл. 21. Северни портал, источна половина надвратника: Лоза истинита досеже до цвета благоуханија (фото РЗ)

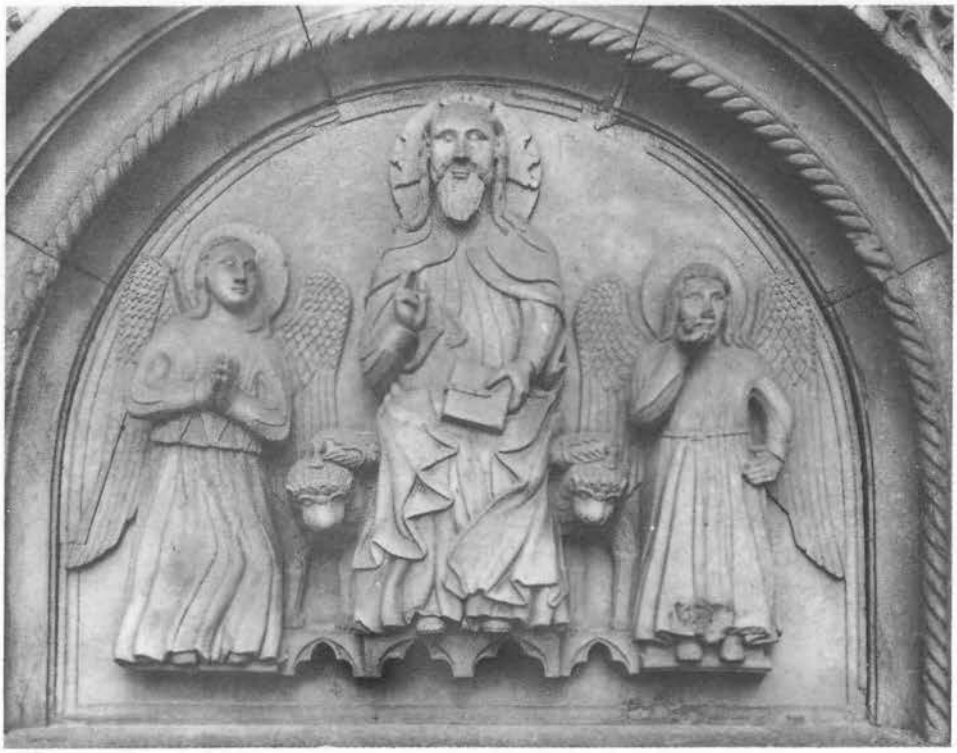
Fig. 21. Northern portal, the eastern half of the lintel: The Real Vine (of Christ) Reaching to the Everlasting Flower (photo IPMKS)



Сл. 23. Западни портал, општи изглед (фото ИИУ, В. Ј. Ђурић)
Fig. 23. Western portal, general view (photo IHA, V. J. Djurić)

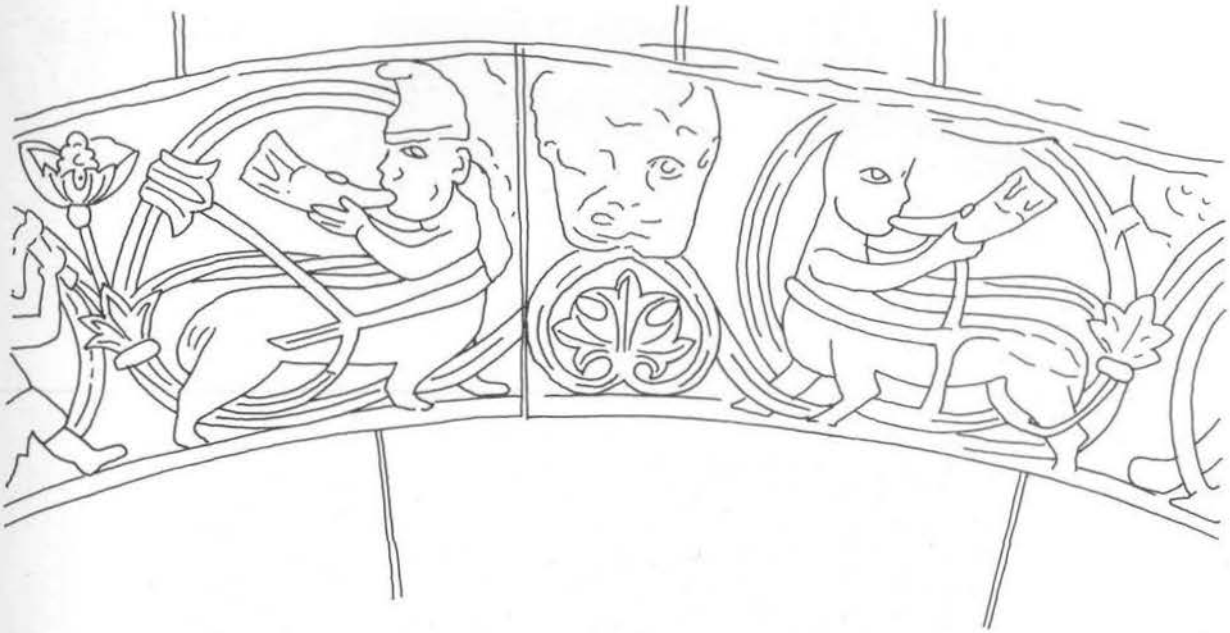
Сл. 24. Западни портал, северни довратник, детаљ: Лоза о десној Христа (фото Г. Суботић)

Fig. 24. Western portal, the northern doorpost, detail: The Vine »ad dextram domini« (photo G. Subotić)



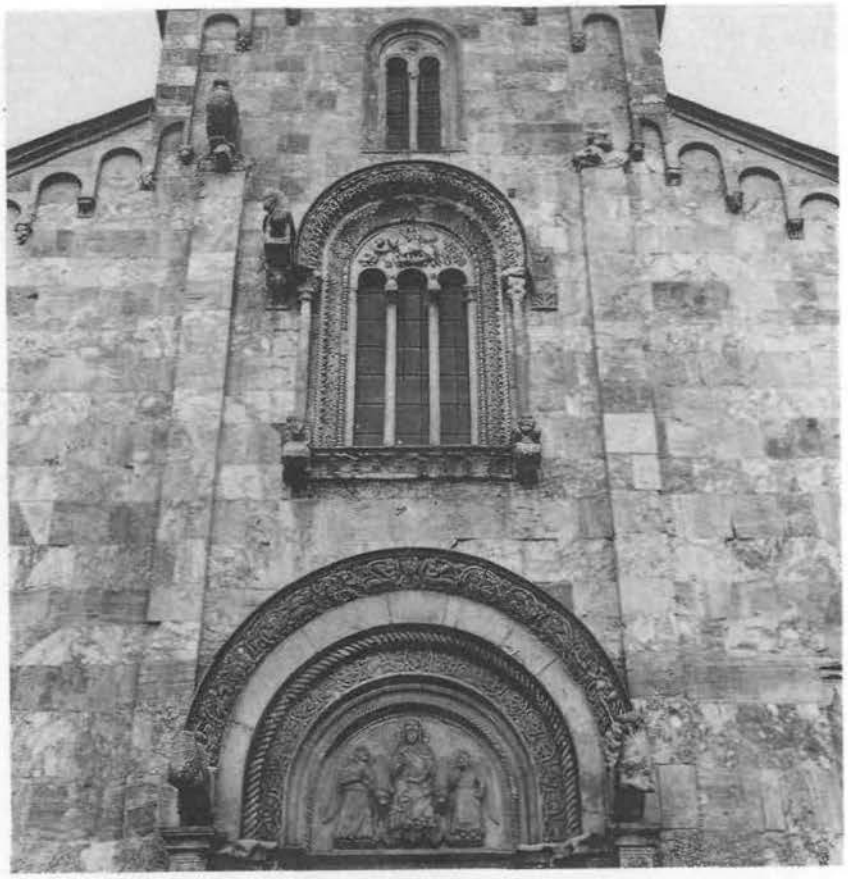
Сл. 25. Западни портал, линета: Спаситељ Христос Пантократор Вазнети Цар Славе (фото НМ)

Fig. 25. Western portal, lunette: Christ Savior Pantocrator Ascended Lord of the Glory (photo NM)



Сл. 26. Западни портал, спољашњи лук, теме: Сатана у слави (цртеж Ј. Магловски)
Fig. 26. Western portal, the outer arch, keystone place: Satan in Glory (drawing by J. Maglovski)

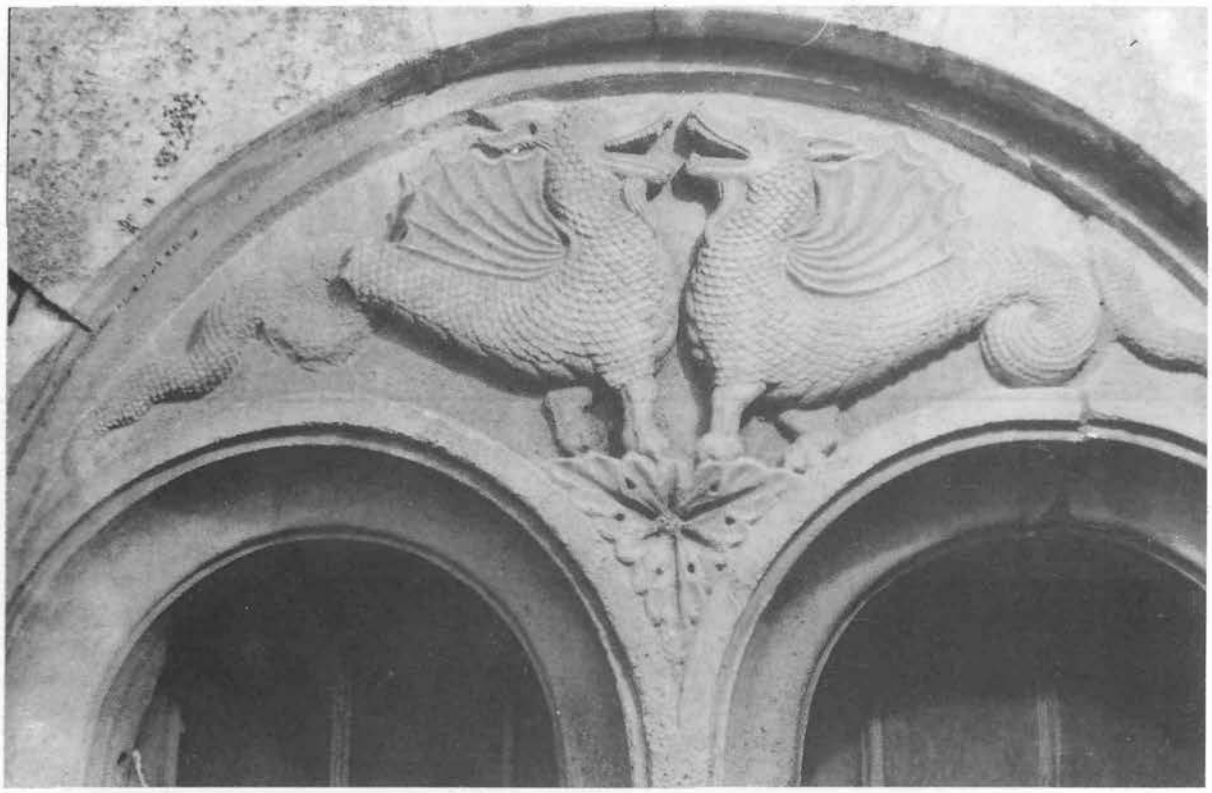
Сл. 27. Западни портал, унутрашњи лук, теме: Херувим посред рајске лозе која храни верне у Христу (фото НМ)
Fig. 27. Western portal, the inner arch, keystone place: The Cherub in the Midst of the Vine which Feeds the Pious-in-Christ (photo NM)



Сл. 28. Западна фасада, детаљ (фото ИИУ, В. Ј. Ђурић)
Fig. 28. Western facade, detail (photo IHA, V. J. Djurić)

Сл. 29. Западна трифора, тимпанон: Свети Ђорђе убија аждају и спасава принцезу (фото НМ)
Fig. 29. Western triforium, tympanon: St. Georg Slaining the Dragon and Saveing the Princess (photo NM)

Сл. 30. Западна трифора, поглед из жабље перспективе (фото НМ)
Fig. 30. Western triforium, view from below (photo NM)



Сл. 31. Западна фасада, северна бифора, тимпанон: Сусрет погибељи (фото НМ)
Fig. 31. Western facade, the northern biforium, tympanum: The Meating of Peril (photo NM)

Сл. 32. Јужна фасада припрате, западна бифора, тимпанон: Јагње Божије, Јованово (фото НМ)
Fig. 32. Southern facade of the nartex, the western biforium, tympanum: The Lamb of God, of John the Precursor (photo NM)

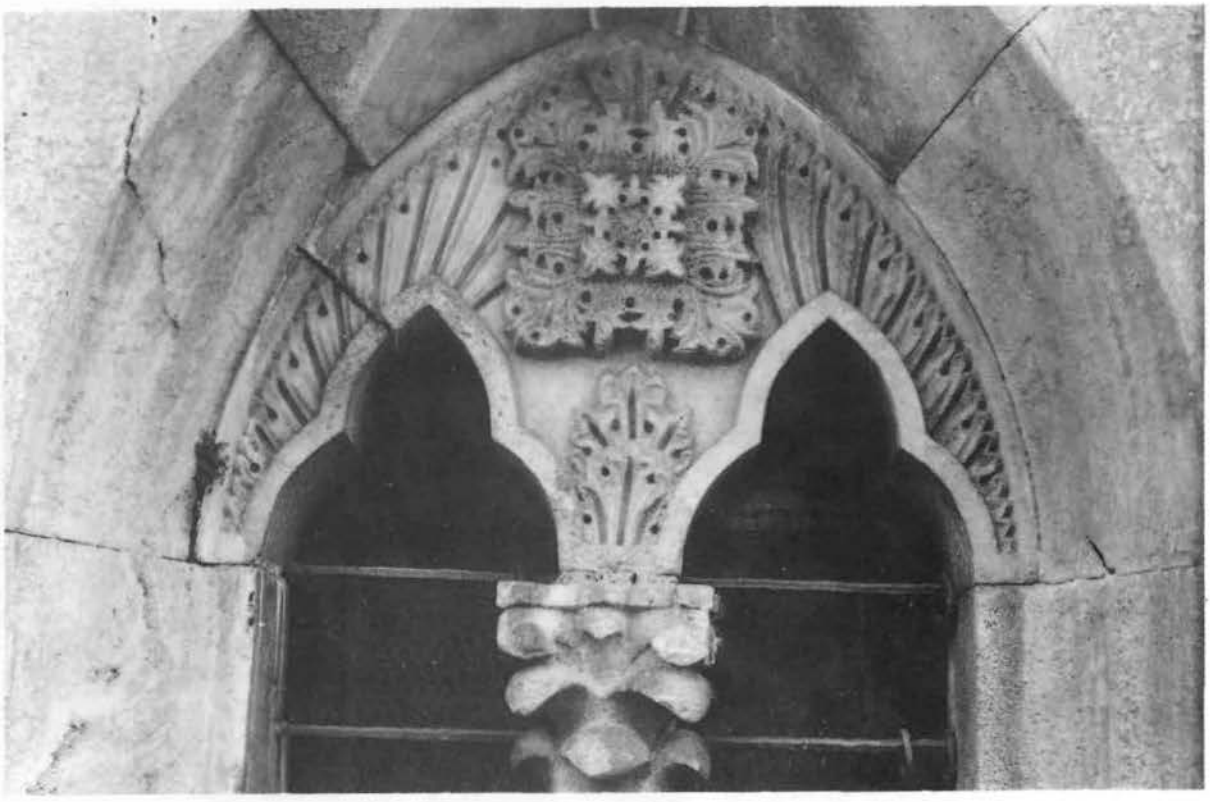
Сл. 33. Западна фасада, јужна бифора, тимпанон: Сусрет мира (фото НМ)

Fig. 33. Western facade, the southern biforium, tympanum: The Meating of Peace (photo NM)

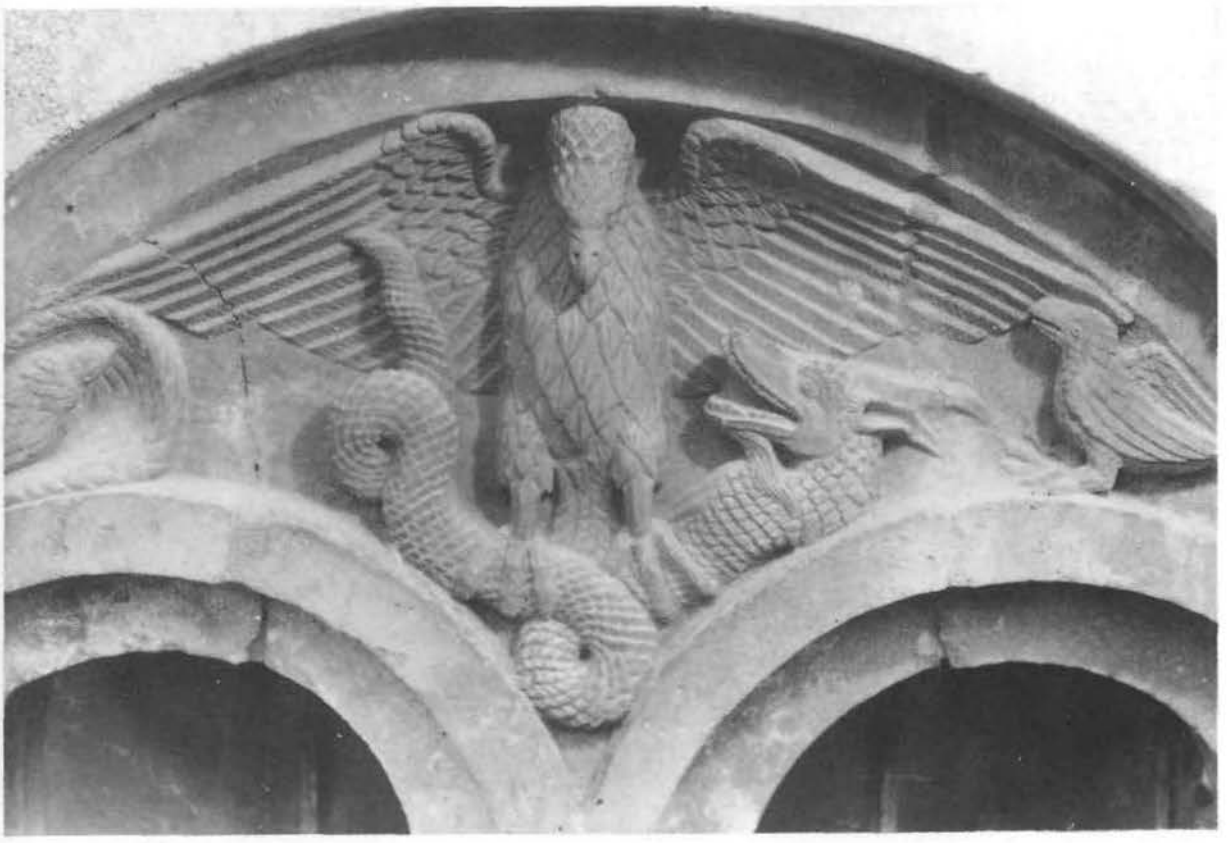
Сл. 34. Северна фасада наоса, источна бифора, тимпанон: Јагње Божије Исаијино (фото РЗ)

Fig. 34. Western facade of the naos, the eastern biforium. tympanum: The Lamb of God, of the Prophet Isaiah (photo IPMKS)

Сл. 35. Северна фасада припрате, источна бифора, тимпанон: Пустињубне грлице (фото НМ)
Fig. 35. Northern facade of the nartex, the eastern biforium, tympanum: The Desert-Seeking Turteldoves (photo NM)

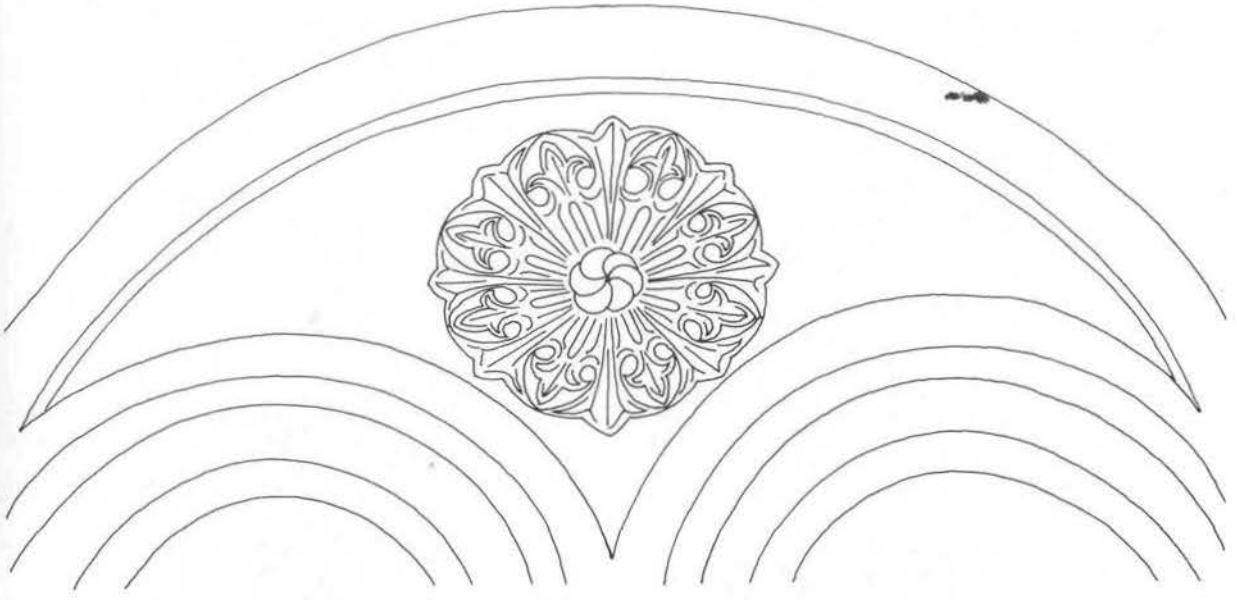


Сл. 36. Јужна фасада наоса, источна бифора, тимпанон: Билије врачества (фото НМ)
Fig. 36. Southern facade of the naos, the eastern biforium, tympanum: The Herb of Curacy (photo NM)



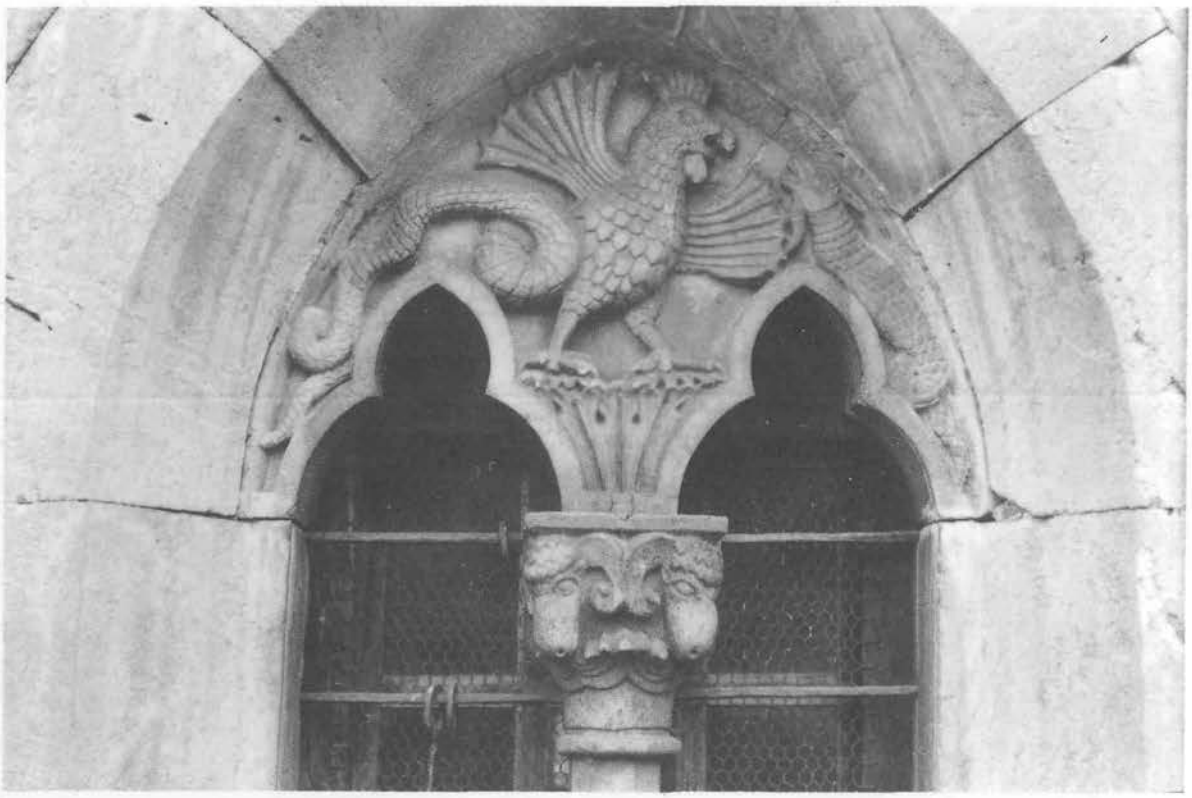
Сл. 37. Северна фасада припрате, западна бифора, тимпанон: Пеликан-орао спасава и храни своју децу (фото НМ)

Fig. 37. Northern facade of the nartex, the western biforium, tympanum: The Pelican-Eagle Saves and Feeds his Fledglings (photo NM)

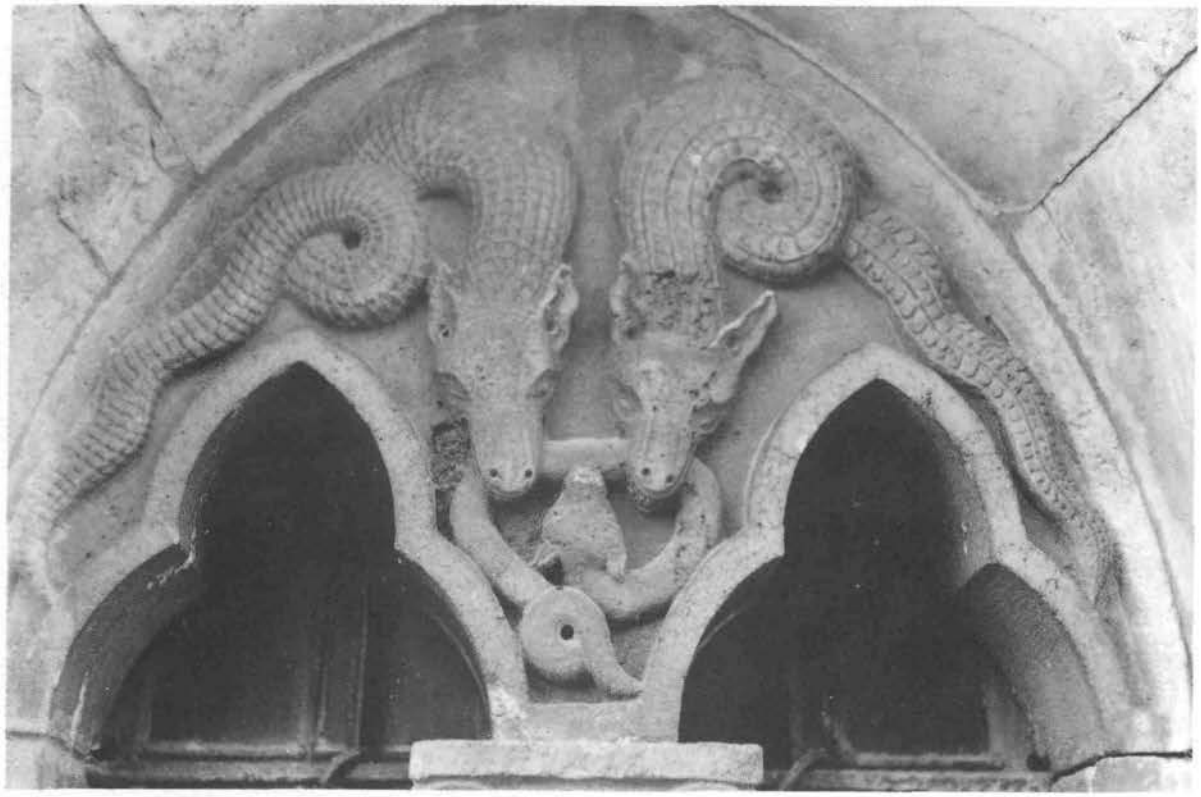


Сл. 38. Јужна фасада припрате, источна бифора, тимпанон: Цвет нетљења (цртеж Ј. Магловски)

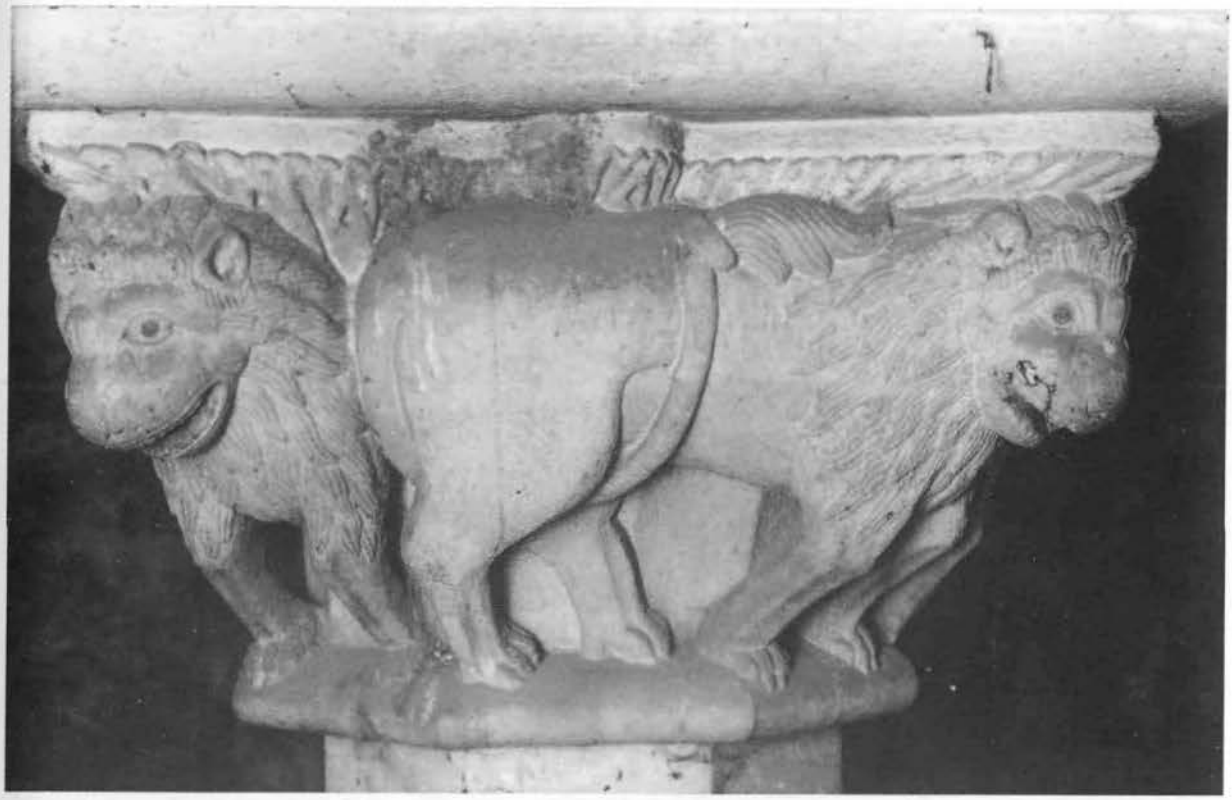
Fig. 38. Southern facade of the nartex, the western biforium, tympanum: The Flower of Incorruptibility (drawing by J. Maglovski)



Сл. 39. Јужна фасада наоса, западна бифора, тимпанон: Василиск прогони змију (фото НМ)
Fig. 39. Southern facade of the naos, the western biforium, tympanum: The Basilisk Expelling the Asp (photo NM)



Сл. 40. Северна фасада наоса, западна бифора, тимпанон: Породи аспидини (фото НМ)
Fig. 40. Northern facade of the naos, the western biforium, tympanum: Asp's Offspring (photo NM)



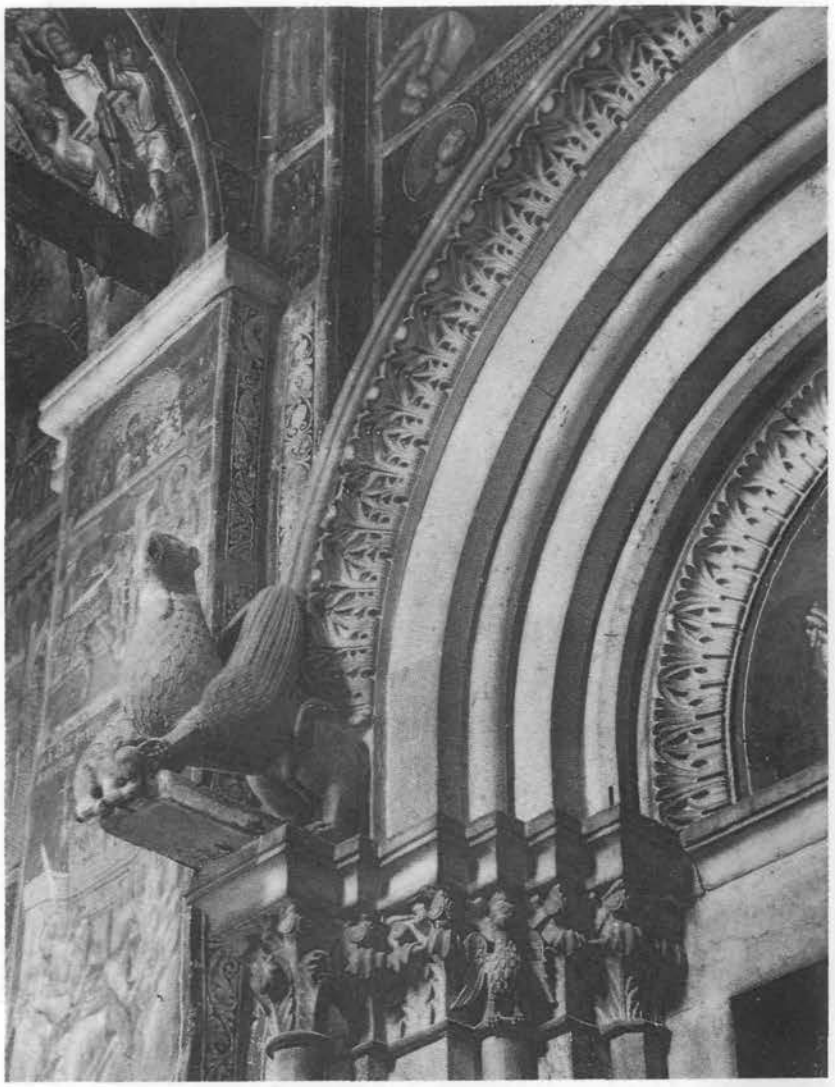
Сл. 41. Припрата, јужни капител источног пара: Убитачни лавови (фото НМ)
Fig. 41. Nartex, the southern capital of the eastern pair: Devastateine Lions (photo NM)

Сл. 42. Припрата, северни капител западног пара: Апостол Филип и небопарни орлови (фото НМ)
Fig. 42. Nartex, the southern capital of the western pair: Apostle Philip and Soaring Eagles (photo NM)

Сл. 43. Припрата. Унутрашњи портал: (Двер спасења) (фото НМ)
Fig. 43. Nartex, the inner portal: [The Door of Salvation] (photo NM)

Сл. 44. Унутрашњи портал; клесани симболи Рајске ливаде (унутрашњи) и Ливада погубног цветања (спољашњи лук; фото РЗ)

Fig. 44. Inner portal, sculpted symbols of The Meadows of Paradise (inner arch) and of The Deceiving Bloom of Meadows of Abolishment (outer arch; photo IPMKS)



Сл. 45. Унутрашњи портал, подножје северног довратника: Лав противник људски (фото РЗ)

Fig. 45. Inner portal, base of the northern doorpost: Lion, the Enemy of Man (photo IPMKS)

Сл. 46. Унутрашњи портал, конзола северног ослонца спољашњег лука: Грифон (фото РЗ)

Fig. 46. Inner portal, the console of the northern column of the outer arch: Griffin (photo IPMKS)

Сл. 47. Унутрашњи портал, фриз капитела северног довратника: Орао (фото РЗ)

Fig. 47. Inner portal, frieze of the capitals of the northern doorpost: Eagle (photo IPMKS)

Сл. 48. Унутрашњи портал, конзола јужног ослонца спољашњег лука: Лав непријатељ (фото РЗ)

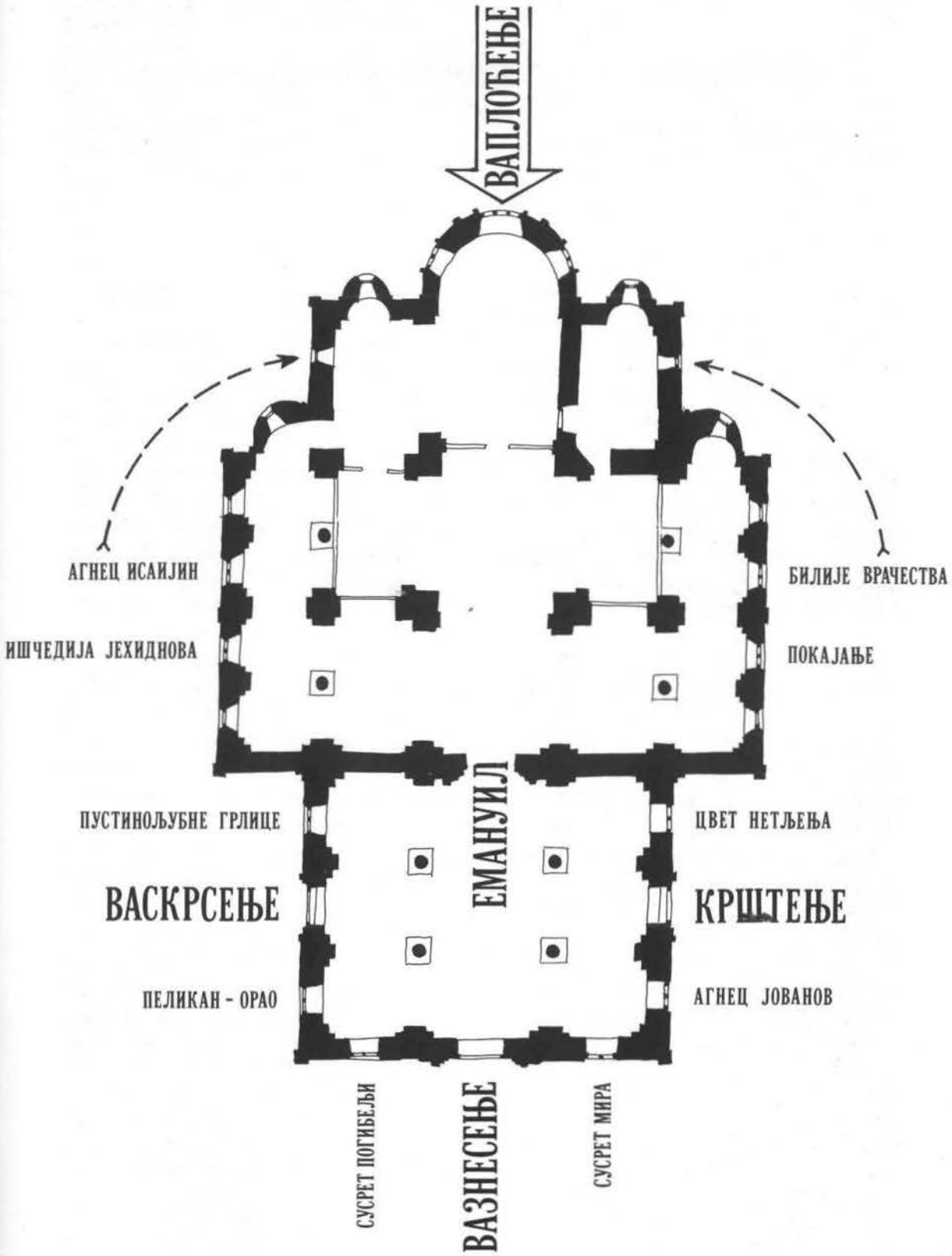
Fig. 48. Inner portal, the console of the southern column of the outer arch: Lion, the Enemy of Man (photo IPMKS)

Сл. 49. Унутрашњи портал, фриз капитела јужног довратника: Борба пеликана-орла и аспиде (фото РЗ)

Fig. 49. Inner portal, frieze of the capital of the southern doorpost: The Fight of the Pelican-Eagle and the Asp (photo IPMKS)

Сл. 50. Наос, југоисточни капител дијагоналног пара (фото НМ)
Fig. 50. Naos, The south-east capital of the diagonal pair (photo NM)

Сл. 51. Наос, југозападни капител дијагоналног пара (фото НМ)
Fig. 51. Naos, the south-west capital of the diagonal pair (photo NM)



Сл. 52. Манастир Дечани, Спасова црква. Основа храма са назначеним главним елементима програма скулптуре и њеног смисла (цртеж Ј. Маглавски)

Fig. 52. The Monastery of Dečani, the church of Christ the Pantocrator. Plan with the main elements of the programme of sculpture and of its meaning (drawing by J. Maglovski)

СРЕДЊОВЕКОВНИ НАДГРОБНИ СПОМЕНИЦИ У ДЕЧАНИМА

ДАНИЦА ПОПОВИЋ

Подизање задужбине, гробног храма, био је један од највећих подвига који је претпостављала делотворна вера Немањића. Већ на њиховом првом владарском маузолеју, гробном храму Стефана Немање створеном према замисли св. Саве, разрађена су основна програмска решења и унети садржаји које је подразумевала теологија моштију, што је од Богородичне цркве у Студеници начинило узор родоначелника српских маузолеја. О значењу овог утицаја убедљиво сведоче потоње српске владарске задужбине које су студенички узор понављале више или мање верно, али увек функционално и по смислу — саображеном свакако тадашњем, не обавезно дословном схватању прототипа.

Немањићку традицију грађења гробних цркава, као и основна просторна и декоративна начела која су у њима остварена имао је у виду и краљ Стефан Урош III када се прихватио подизања своје задужбине, посвећене Христу Спасу. Побуде Дечанског да себи подигне задужбину, о којима говоре краљеви биографи, Данилов настављач и Григорије Цамблак, представљају традицијом већ утврђено, опште место, познато из биографија предака, на које се Дечански изричито позива: „. . . треба да учиним и неки богоугодни спомен у животу мојем, не би ли како добру реч стекао после разлучења ми од овога сујетнога живота. Јер видим да моји прародитељи и родитељи и други учинише добра дела Богу и људима, и уз то подигоше од основа божанствене храмове на хвалу и прослављање Богу, а себи на вечан спомен и на чување телу по разлучењу душе од тела. . .“.[1] О поимању традиције која даје легитимност сопственом чину сведочи и предање забележено у Дечанској хрисовуљи, према којем је још св. Сава хтео да подигне цркву на месту данашњих Дечана, а смрт га спречила да ту намеру и оствари.[2] За подухват какав је био грађење дечанске цркве, велик и по замисли и по практичним задацима, сигурно су били ангажовани најученији духови српске средине, при чему су кључну улогу одиграли архиепископ Данило II и први дечански игуман Арсеније.[3] Под надзором ових зналаца храм је споља уобличен „на подобије“ Студеници, не само обрадом фасада већ и распоредом и тематиком клесаног украса око портала и прозора који је, у складу са наменом цркве, саопштавао поруке везане за грех, Страшни суд и Искупљење.[4]

[1] Архиепископ Данило, *Животи краљева и архиепископа српских* (превео Л. Мирковић), Београд 1935, 151—152. Григорије Цамблак, *Живот краља Стефана Дечанског*, Старе српске биографије XV и XVII века (превео Л. Мирковић), Београд 1936, 21—22.

[2] П. Ивић, М. Грковић, *Дечанске хрисовуље*, Нови Сад 1976, 304.

[3] О томе, В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 57, и посебно И. М. Ђорђевић, *Представа Стефана Дечанског уз олтарску преграду у Дечанима*, Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе СР Србије (даље: Саопштења) XV (Београд 1983), 38—41.

[4] Ј. Максимовић, *Српска средњовековна скулптура*, Нови Сад 1971, 99—107.

У унутрашњости цркве избор простора за смештај владарских гробова извршен је угледањем на традиционални модел. Просторни распоред у Дечанима такав је да обухвата три целине. Северни и јужни брод наоса формирани су као посебне цркве, са сопственим посветама. Средња црква, коју чине три унутрашња брода, развијен олтарски простор и са западне стране још један брод, садржи све одлике рашког плана.[5] У овом, средишњем простору, гроб ктитора постављен је у јужном делу западног брода, дакле у простору у којем су се и до тада налазили владарски гробови (сл. 1). Такав је случај у Студеници, Милешеви, Градцу, Сопоћанима, а доцније и у Св. Арханђелима код Призрена.[6] Положај дечанских саркофага у простору храма следи у основној линији уобичајено решење, али истовремено од њега одступа у неким битним елементима. То је њихов слободни положај у простору. Мада би се он могао објаснити и практичним разлозима — немогућношћу да се споменик великих димензија постави у јужни крај западног травеја и тако затвори пролаз у јужни брод цркве — много је вероватније да су у питању озбиљнији разлози који покрећу питање, са једне стране, порекла овог решења, док са друге задиру у проблем његове идеолошке позадине.

Тип слободно стојећег гробног споменика у виду саркофага, карактеристичног за антику, обнавља се у сепулкралној уметности Запада почев од XI и XII в., и остаје током читавог средњег века изузетно распрострањен и омиљен облик гробног обележја.[7] Слободно стојећи споменици коришћени су и на Истоку, али по свему судећи, само у рановизантијском периоду. Тако су византијски цареви до половине V века обележавали своје гробове у цариградској цркви св. Апостола, монументалним слободно стојећим саркофазима од порфира, рађеним у духу римске империјалне уметности.[8] Саркофази средњовизантијског периода[9] изгледа да потпуно губе свој слободни положај у простору цркве; и најрепрезентативнији сачувани споменик епохе, владарски саркофаг из кијевске Св. Софије, рад престоничких мајстора, обрађен је на начин који сведочи о његовом смештају уза зид.[10] Мада до данас нису сачувани цариградски споменици из доба Палеолога, на основу бројних примера са подручја Грчке, могао би се извести исти закључак о концепцији постављања саркофага у периоду XIII до XV века.[11]

Сачувани споменици у владарским маузолејима Немањића сведоче да су се Срби током читавог XIII века држали решења прихваћеног из Византије и своје саркофаге постављали тако да се бар једном страном ослањају на зид. Гроб краља Милутина у Бањској, да је сачуван, могао је бити кључни споменик за разумевање промена до којих је дошло у концепцији владарског гроба. Оне се овако први пут запажају у Дечанима, да би у следећој етапи довеле до још одлучнијег одвајања од византијске традиције. Наиме, гроб цара Душана у призренским Св. Арханђелима био је, судећи по сачуваним остацима, замишљен по угледу на западне моделе: испод конструкције у виду циборијума над гробом је највероватније била исклесана лежећа фигура покојника, каква је уобичајена у

[5] В. Кораћ, *Градитељска школа Поморја*, Београд 1965, 133.

[6] Владарски гробни споменици у Студеници и Милешеви нису до сада публиковани. За Градац, в. Ђ. Бошковић — С. Ненадовић, *Градац*, Београд 1951, 3—6; О. Кандић, *Градац*, Београд 1982, 26; за Сопоћане, О. Марковић, *Реконструкција саркофага архиепископа Јоаникија, Прилог проучавању архитектуре манастира Сопоћана*, Саопштења VIII (Београд 1969), 97—98. О положају гроба цара Душана, С. Ненадовић, *Душанова задужбина манастира Св. Арханђела код Призрена*, Београд 1966, 51—56.

[7] E. Panofsky, *Tomb Sculpture, Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, New York 1964, 46—66. K. Bauch, *Das mittelelterliche Grabbild*, Berlin 1976, 11—44.

[8] A. A. Vasilev, *Imperial Porphyry Sarcophagi in Constantinople*, Dumbarton Oaks Papers IV (Washington 1948), 3—26.

[9] O. Feld, *Mittelbyzantinische Sarkophage*, Römische Quartal Schrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte 65 (Herder, Rom, Freiburg, Wien 1970), T. 1—14.

[10] В. В. Ермонская, Г. Д. Нетунахина, Т. Ф. Попова, *Русская мемориальная скульптура*, Москва 1978, 16—17.

[11] В. примере код: Θ. Παζαράς, *Αναγλυφές σαρκοφάγοι καί επιταφίες πλάκες της μέσης καί ύστερης βυζαντινής περιόδου στην Ελλάδα* (Διδακτορική διατριβή), Θεσσαλονίκη 1984.

сепулкралној уметности Запада.[12] Промена која настаје у поимању српског владарског гроба чини се да има и други, далекосежнији смисао. Познато је, наиме, да је према средњовековној хијерархији вредности слободно стојећа конструкција у храму по правилу означавала само посвећено место високог ранга и да је коришћена управо у случајевима када се желело да се ова својства посебно истакну.[13] Вероватно најрадикалнији покушај да се изгледом гроба изразе претензије на највиша места у хијерархији принчева јесте онај који су учинили нормански владари Сицилије у XII веку, захтевајући да им гробови имају изглед колосалних, слободно стојећих конструкција.[14] У Србији се ова схватања изражавају најпре дискретно, кроз нову замисао гроба Стефана Дечанског, а затим много одлучније, на гробном споменику цара Душана. Разлоге за ново решење српског владарског гроба требало би тумачити на ширем плану — у промени владарске идеологије и снажењу династичке самосвести почев од Милутиновог доба. Ова појава, која је условила нову концепцију владарског портрета — напуштање донаторског и породичног и усвајање репрезентативног,[15] омогућила је и продор нових замисли о изгледу владарског гроба.

У западном броду дечанског наоса сачувала су се два саркофага. Ови споменици до сада нису били предмет посебног изучавања. У другој половини прошлог и почетком овог века помињу их или укратко описују путописци, посетиоци Дечана: Г. Јуришић[16], А. Ф. Гиљфердинг[17], И. С. Јастребов[18]. Први научни приступ дечанским саркофазима потекао је од Ђ. Бошковића, који их је, уз остали црквени намештај, описао у оквиру монографског дела о манастиру Дечани.[19] Дечанске саркофаге помиње и Ј. Максимовић, у раду посвећеном средњовековним надгробним споменицима код Срба.[20]

Један од два саркофага у наосу обележавао је гроб ктитора, краља Стефана Дечанског. То је свакако онај већи споменик, са десне стране (сл. 2, 3). Саркофаг (димензија 2,20× ×0,90×1,22 m) конструисан је из три дела — постоља, ковчега и поклопца. Постоље је исечено од неколико комада жућкастог бањичког мермера и украшено брижљиво изведеном профилацијом. Средишњи део — ковчег, формиран је од четири плоче, такође клесане од бањичког мермера и профилисане дуж ивица. Монолитни поклопац у облику ниско зарубљене пирамиде урађен је од лепо исполираног црвеног мермера, извађеног из оближњег мајдана уз Дечанску Бистрицу. Вреди истаћи да је овај саркофаг дело високог клесарског умећа и један од најрепрезентативнијих радова српске сепулкралне пластике сачуваних до данас. Он је то по својим пропорцијама, чистим формама и зналачкој обради мермера, а пре свега по изванредној профилацији, изведеној према класичном канону. Мањи, нижи саркофаг (димензија 2,35×0,98×0,80 m), лево од краљевог, конструисан је на исти начин, са незнатним изменама у појединостима (сл. 3, 4). Постоље је урађено од жућкастог мермера, а са западне стране продужено и угласто завршено. Ковчег је састављен од плоча клесаних од црвеног мермера, и осим профила нема других украса.

[12] С. Ненадовић, о. с., 51—56, сл. 315—324. Ј. Максимовић, *Камени надгробни споменици, Прилог проучавању надгробних споменика у средњовековној Србији*, Зборник Музеја примењене уметности 19—20 (Београд 1975/76), 16.

[13] О слободно стојећим гробним споменицима и конструкцијама које су их надвишавале, J. Deér *The Dynastic Porphyry Tombs of the Norman Period in Sicily*, Cambridge Massachusetts 1959, 27—41.

[14] Id., l. c., и passim.

[15] С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље 1934, 28—34. Г. Бабић, *О портретима у Рамаћи и једном виду владарске инвеституре*, Зборник за ликовне уметности Матице српске (даље: ЗЛУ) 15 (Нови Сад 1979), 157. и даље.

[16] Г. І. Юришић, *Дечански Првенац*, Нови Сад 1852, 26.

[17] А. Ф. Гиљфердинг, *Путовање по Херцеговини, Босни и Старој Србији*, Сарајево 1972, 172 (У оригиналу: Поѣздка по Герцеговинѣ, Босни и Старой Сербіи. Боснія въ началѣ 1858 года. Записки Императорскаго русскаго географическаго общества. Книжка XIII, издана под редакціею А. Ф. Гильфердинга, С. Петербургъ 1859).

[18] И. С. Ястребов, *Стара Сербія и Албанія*, Споменик СКА XLI, 2. разред, 36 (Београд 1904), 23.

[19] В. Петковић — Ђ. Бошковић, *Манастир Дечани* I, Београд 1941, 104—106, сл. 98, 101.

[20] Ј. Максимовић, о. с., 13—14.

Изглед ковчега, сада доста неугледан, некада је морао бити репрезентативнији, судећи по траговима политуре, данас тек незнатно сачуване. Источна страна овог споменика, коју чини рустична камена плоча, по свој прилици је резултат доцније преправке, што би указивало да је у неко, нама непознато време саркофаг отваран. Низак поклопац закошених страна израђен је, као и у претходном случају, од фино исполираног црвеног мермера. Овај споменик, приметно нижи од суседног, сигурно је обележавао женски гроб и вероватно је унапред припремљен за краљеву другу супругу, Марију Палеологину, којом је Дечански био ожењен од 1324. г.[21] Мада је до данас сачуван исувише мали број саркофага српских краљица да бисмо о њима говорили као о посебном типу, ипак постоје индиције да су се они својим димензијама разликовали од саркофага краљева. Тако је споменик Ане Дандоло из сопоћанске припрате видно мањи од саркофага краља Уроша из наоса. Судећи по отисцима на источном и јужном зиду унутрашње студеничке припрате, може се закључити да је над гробом Немањине жене Ане Анастазије стајао споменик упадљиво нижи од оног над Немањиним гробом.[22] За истраживача ових споменика може бити занимљива чињеница да је однос висина краљевог и краљичиног саркофага готово истоветан у Студеници и Дечанима. У сваком случају, уколико је тачна претпоставка да је мањи дечански саркофаг стајао над женским гробом и био првобитно намењен краљевој супрузи, дечански споменици били би, поново, пример одвајања од дотадашње српске традиције, за коју није уобичајена заједничка сахрана владарског пара, и прихватање решења западног порекла, по коме се гробови владара и његове жене најчешће постављају један поред другог.[23]

Дечански саркофази припадају типу надгробних споменика који су у средњовековној Србији коришћени за обележавање владарских гробова. За разлику од саркофага највиших представника клира који су истог типа, али по правилу украшени рељефима који симболизују Страдање и Васкрсење,[24] владарски споменици Немањића су монументалне, најчешће троделне конструкције, са монолитним поклопцем закошених страна и украшени искључиво профилима.[25] Овакви саркофази сачували су се у Сопоћанима, над гробом краља Уроша и његове мајке Ане Дандоло;[26] два се налазе у Градцу, од којих је један над гробом ктиторке, Јелене Анжујске.[27] Судећи по непубликованом фрагменту из Милешеве, може се помишљати да је сличан споменик украшавао и гроб краља Владислава уз јужни зид западног травеја. Узор за прихватање оваквог облика гробног споменика који се, колико је познато, користи све до Душановог доба, свакако треба тражити у заједничком прототипу владарског маузолеја, Богородичиној цркви у Студеници. Мада су већи делови данашњег саркофага над гробом св. Симеона дело касније, уз то невеште рестаурације, на основу сачуваних првобитних делова — постоља и бочних страна, може се закључити да је у питању тип високог, троделног саркофага, украшеног угаоним профилима. Јасно је да су овај тип споменика Немањини потомци, као и творци дечанског ентеријера, сматрали коначним решењем и узором који треба подражавати.

Изучавање надгробних споменика какви су саркофази поставља у први план питање њихове функције. Археолошка истраживања вршена у средњовековним владарским маузолејима, у Градцу[28] пре двадесетак година, а посебно најновија, у Студеници и Сопоћанима, омогућила су знатно прецизније сагледавање овог проблема. Ископавањем

[21] М. Ласкарис, *Византијске принцезе у средњовековној Србији, Прилог историји византијско-српских односа од краја XII до средине XV века*, Београд 1926, 83—88.

[22] Подаци о саркофагу Ане Дандоло и траговима споменика Ане Анастазије засновани су на сопственим белешкама са терена.

[23] Низ примера публикован је код K. Bauch, *o. c.*, (поглавље Doppelgrabsteine), 106—120.

[24] М. Васић, *Жича и Лазарица*, Београд 1928, 219—230.

[25] Д. Филиповић, *Саркофаг архиепископа Никодима у цркви Св. Димитрија у Патријаршији*, ЗЛУ 19 (Нови Сад 1983), 80.

[26] О. Марковић, о. с., 97—98.

[27] Ђ. Бошковић — С. Ненадовић, о. с., 3—6.

[28] О. Кандић, *Градац*, 26.

владарских гробова у поменутим црквама дошло се до закључка да су тела упокојених полагана не у саркофаге, већ у зидане гробнице укопане испод црквеног пода. Ова сазнања омогућавају нам да успоставимо, ако не идеалну схему у сваком случају понаособ, оно бар правилност када је у питању сахрањивање владара, као и све околности које га прате и које су, свакако, непосредно у функцији култа. Према томе, преминули владари, као и чланови најуже породице били су најпре полагани у брижљиво зидане гробнице, унапред припремане и грађене у току радова на темељима, које су понекад одозго затваране каменом плочом.[29] На зидану гробницу, дакле, а не на саркофаг односи се израз „рака од камена" — или „рака" — који у опису сахрана помињу старе српске биографије.[30] Над гробом се постављао саркофаг, као његово лако уочљиво, спољно обележје. На том месту дешавало се након извесног времена објављивање моштију праћено изливањем мира, благоухањем и чудима око гроба. Тада би се саркофаг уклонио, а мошти свечано вадиле из гробнице и полагале у посебан ћивот који је постављан на почасно место, испред олтара.[31]

Тај сложени поступак, који је обухватао неколико фаза — од смрти владара до његове канонизације — може се, када је реч о Дечанском, сагледати потпуније него у случају већине српских владара. Овде заправо недостају само подаци о првој фази, сахрани краља и гробници под саркофагом. Околности око сахране Стефана Дечанског нису довољно познате. Краљеви биографи, Данилов настављач и Григорије Цамблак, кратко саопштавају да је након смрти Дечанског краљ Душан пренео очево тело у његов маузолеј и ту га свечано сахранио.[32] Према Троношком родослову, познатом по препису са краја XVIII века, то се збило три године после краљеве смрти.[33] Још један податак сачуван је у песмама посвећеним „обновљенију кивота и пренесенију светих моштеј светога великомученика", познатих само по црквенословенском тексту из 1850. г., према којима је транслација извршена 1332. г.[34] Покушај прецизнијег одређења хронологије преноса тела Стефана Дечанског у његову задужбину није донедавно подробније разматран. У научној литератури углавном је преузимано мишљење А. А. Соловјева, засновано на исказу краљевих биографа, да су транслација из Звечана и сахрана обављени након смрти Дечанског 1331. године.[35] Чини се да би археолошка истраживања гробнице и увид у податке

[29] За разлику од античког обичаја да се тело покојника полаже у саркофаг, сахрањивање у земљу потпуно је у складу са хришћанским схватањима и догмом о Васкресењу. У старим српским биографијама које садрже опширније описе смрти изричито се каже да се покојник полаже у земљу, односно зидану гробницу. Такво сведочење јавља се у опису смрти св. Саве (Теодосије, *Житије светоі Саве* /прев. Л. Мирковић, ред. Д. Богдановић/, Београд 1984, 192), краљице Јелене, краља Милутина, архиепископа Арсенија, Јоаникија, Јевстатија I (Данило, *Животи*, 76, 120, 198, 220, 239), цара Уроша (Патријарх Пајсије, *Живот цара Уроша*, Старе српске биографије /превео Л. Мирковић/, Београд 1936, 139).

[30] Данило, *Животи*, 76, 198, 239.

[31] *Ibid.*, 76, 121. Cf. i V. Ćorović, *Prilog proučavanju načina sahranjivanja i podizanja spomenika u našim krajevima u srednjem vijeku*, Naše starine 3 (Sarajevo 1956), 129; М. Љубинковић, *Средњевековни дуборез у источним областима Југославије*, Београд 1965, 54; Д. Филиповић, о. с., 86—87.

[32] Данило, *Животи*, 30. Г. Цамблак, *Живот краља Стефана Дечанскоі*, 118—119.

[33] У Троношком родославу сачуван је јединствен податак да је Дечански сахрањен најпре у Звечану; после три године мошти су му се објавиле и тада је пренет у Дечане: Я. Шафарикъ, *Србскій лѣтописацъ из почетка XV-іь столѣтія*, Гласникъ Друштва србске словесности V (Београд 1853), 65.

[34] Ђ. Сп. Радојичић, *Песме за култ Ахилију Лариском код Срба*, Развојни лук старе српске књижевности, Нови Сад 1962, 231.

[35] А. А. Соловјев, *Кад је Дечански проглашен за свеца? (Краља Душана повеља Лимском манастиру)*, Богословље IV, св. 4, (Београд 1929), 295; Л. Павловић, *Култови лица код Срба и Македонаца*, Смедерево 1965, 104. У прилог оваквом датовању догађаја ишло би и у новије време изнето тумачење одредби Дечанске хрисовуље из 1331. г., којима краљ забрањује да на његовом престолу седи ма ко осим њега и његовог сина, док се за архиепископа предвиђа игуманski престо (П. Ивић, М. Грковић, о. с., 63—64). М. Шакота сматра ове одредбе доказом да је црквени ентеријер са деловима каменог намештаја био готов још за краљевог живота (М. Шакота, *Дечанска ризница*, Београд 1984, 47—48) — па би, према томе, постојали услови да одмах након смрти ту буде и сахрањен. Насупрот оваквом мишљењу недавно је Д. Кораћ, другачије тумачећи изворе и историјске околности после смрти Дечанског, предложио датовање транслације у године након завршетка и освећења дечанског храма, у јесен 1334. или 1335. г. (Д. Кораћ, *Канонизација Стефана Дечанскоі и промене на ктиторским портретима у Дечанима*, реферат прочитан на науч-

које она пружа могао бити најсигурнији пут у покушају тачнијег датовања сахране Дечанског у његовој задужбини.

У сваком случају, мошти Стефана Дечанског почивале су извесно време у гробници под саркофагом, све до објављивања и канонизације.[36] Канонизација Срба светитеља по правилу је резултат постепеног процеса у стварању култа једне личности, пре него формалне одлуке Сабора.[37] У случају Дечанског, уврштење у ред светитеља било је, по свему судећи, и званично санкционисано.[38] На основу истраживања Г. Суботића, која су донела поуздане податке о хронологији дечанске зидне декорације, дошло се до закључка да је канонизација Дечанског морала бити изведена између пролећа и јесени 1343. године.[39] Негде у то време мошти Дечанског извађене су из првобитне гробнице и према прописаној процедури пренете у други гроб. Овај чин, којим је Дечански уврштен у ред светитеља, био је прецизно осмишљен и у свом спољном, појавном виду. Из „раке од камена" мошти су пренете у раскошно украшен, за ту прилику припремљен ковчег. Првобитни гроб, обележен једноставним, каменим саркофагом, требало је да својим изгледом примерено означи статус тела пре објављивања. Вероватно да у томе треба тражити објашњење за на изглед необичан изостанак сваког украса на владарским саркофазима. Тек након објављивања и осведочења о непропадљивости тела и његовом новом благочашћу, оно је добијало ковчег израђен од новог, скупоценог материјала, који је својим изгледом био достојан светих моштију. Свакако није случајно што се у изворима посебно наглашава драгоценост другог гроба, насупрот једноставности првог. Ћивот, који се у старим биографијама понекад назива „изабраним ковчегом",[40] Цамблак описује, говорећи о Дечанском, као „светије и часније дело од оних заветних таблица".[41] Дрвени ћивот из Дечана, можда и првобитни, а у сваком случају једини сачувани средњовековни примерак у својој врсти, сведочи својим изгледом о савременом схватању раскоши и лепоте која упућује на оностранн свет. Његови брижљиво обрађени рељефи били су уоквирени сребрним орнаментисаним плочицама, а затим и обојени.[42] Ова, рекло би се, непосредна зависност изгледа фунерарних објеката и степена светости тела која су чувала, морала је имати разрађену идеолошку подлогу у сложеним принципима теологије моштију. Исти принципи, са једнаким значењем, одређивали су и симболични пут моштију: из првог гроба у западном травеју оне су премештане пред олтар, најсветије место у простору храма.

Део храма у којем су се налазили гробови био је у Дечанима, као и у претходним владарским маузолејима, подвучен и програмом сликаног украса, рађеног у време

ном скупу „Дечани и уметност XIV века у византијском свету", Београд–Дечани 1985). Ктиторски натпис над јужним улазом цркве са годином грађења (6843 — одреда читаном као 1335) више пута је публикован, в. Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи* I, Београд 1902, 28. Другачије читање, односно вероватноћу да је дечански храм грађевински завршен у јесен 1334. г., изнео је Г. Суботић, *Прилог хронологији дечанског зидног сликарства*, Зборник радова Византолошког института XX (Београд 1981), 112.

[36] О времену које је протекло од смрти Дечанског до његовог објављивања говоре само два извора из XV века. У Цамблаковој биографији стоји да су се мошти објавиле након седам година (Г. Цамблак, о. с., 30), док Константин из Островице, преносећи свакако традицију са којом се упознао у току свог боравка у Дечанима, каже да се то збило после девет година: Константин Михаиловић из Островице, *Јаничарове успомене или Турска хроника*, Београд 1966, 103.

[37] Ђ. Трифуновић, *Стара српска црквена поезија*, О Србљаку, Београд 1970, 13—20.

[38] Тако Цамблак, у биографији Дечанског, каже да се отварање гроба одиграло у присуству Архијерејског сабора, Г. Цамблак, о. с., 31.

[39] Тачним читањем натписа уз двојни ктиторски портрет Стефана Дечанског и краља Душана на јужном зиду храма, у којима уз Дечанског изостаје епитет „свети", а уз Душана помен „грчких земаља", Г. Суботић је закључио да су портрети пресликани након Душановог боравка у Дечанима 1343. године: Г. Суботић, о. с., 114—118 (са потпуним подацима о изворима и старијом литературом о овом питању). Полазећи од Суботићевих закључака, као и чињенице да је у портретима у припрати над улазом у наос Дечански већ означен као „свети", док уз Душана још увек нема помена „грчких земаља", И. Ђорђевић је изнео мишљење да је канонизација Дечанског морала бити обављена између пролећа и јесени 1343. године: И. Ђорђевић, о. с., 38. Исто је закључио, са опширном аргументацијом, и Д. Кораћ, о. с.

[40] Данило, *Животи*, 76, 120.

[41] Г. Цамблак, о. с., 31.

[42] Дрвени ћивот из Дечана подробно је обрадила М. Ђоровић-Љубинковић, о. с., 54—58.

када је краљ, доцније цар Душан, преузео бригу око очеве задужбине, а завршенсг 1347—1348. године.[43] Не улазећи овом приликом у анализу веома развијеног фунерарног програма у Дечанима, задржаћемо се укратко на портретима везаним за гроб, у оној мери у којој се могу посматрати као део надгробне целине.

Први ктиторско-надгробни портрет Дечанског био је, у складу са традицијом, насликан на јужном зиду храма — свакако испод садашњег краљевог лика — у изабраној поворци светих претходника и потомака. Дечанском претходе, на јужном зиду, св. Симеон, св. Сава и краљ Милутин, а иза Дечанског, на западном зиду били су, према општем уверењу истраживача, испод данашњих портрета Јелене са младим краљем Урошем и вероватно Душановим полубратом Симеоном, првобитно представљени портрети краља Душана и краљице Јелене са малим Урошем између њих.[44] Уз Дечанског, на месту данашњег Душановог портрета из двојне ктиторске представе била је некада насликана, како то показују трагови старијег слоја живописа, још једна фигура приближно исте висине. Мислимо да је ту могао бити портрет друге супруге Дечанског, Марије Палеологине. У низу историјских личности првобитно насликаних на јужном зиду тешко је замислити која би се особа, осим краљичине, могла наћи између Дечанског са једне, и његовог непосредног наследника, краља Душана са друге стране. Представљање краљичиног лика у оквиру породичних портрета не би у Дечанима био никакав изузетак. Портрети српских краљица, насликани уз владареве, јављају се у српском сликарству већ у XIII веку — у Сопоћанима, Ђурђевим Ступовима и Ариљу, а у XIV веку то постаје устаљени обичај, као што показује низ сачуваних портрета краља Милутина и краља, односно цара Душана.[45] Уколико би изнета претпоставка била тачна, лик Марије Палеологине имао би, с обзиром на идентификацију мањег саркофага, сва својства ктиторско-надгробног портрета. У том случају, идеја да се гробови владарског пара поставе један уз други, имала би и свој сликани одраз на јужном зиду. Преиначавање портрета на јужном и западном зиду, учињено након Душановог боравка у Дечанима 1343. године, нагласило је његов нови положај — не само као потомка Дечанског, већ као владајућег краља, и његово заједничко ктиторство са оцем.[46] Тај подухват морао је имати посебно значење с обзиром да је изведен непосредно пре званичног установљења култа Стефана Дечанског. Важност ових разлога свакако је превазилазила значај који је имао портрет бивше краљице, тим пре што је она, по свему судећи, нестала из јавног живота. Умрла је 1355. г. као монахиња Марта, па чак није ни сахрањена крај свога мужа у припремљеној гробници, о чему сведочи њена надгробна плоча са натписом, пронађена у Скопљу.[47]

Други надгробни портрет Дечанског, јединствен по свом смештају уз олтар, изнад ћивота са моштима, другачијег је карактера. У науци је већ протумачено да је Дечански овде представљен не само као ктитор храма већ и у новом статусу предстојника на Страшном суду, који је стекао након канонизације.[48] Из натписа крај портрета,[49] где се Дечански молитвено обраћа Христу, сазнаје се да он посредује најпре за свог сина, означавајући га уз то као другог ктитора дечанског храма — чиме је вербално потврђена идеја двојног

[43] Г. Суботић, о. с., 130—134, сматра да је живопис дечанског наоса и припрате био, готово истовремено, завршен до јесени 1347. године.

[44] Историјски портрети у југозападном углу дечанског наоса привлачили су у више наврата пажњу истраживача. Описао их је и донео натписе В. Петковић: В. Петковић — Ђ. Бошковић, о. с., 21. О њиховом месту међу српским историјским портретима: С. Радојчић, о. с., 52—53. Исправке старијег читања натписа уз портрете: Г. Суботић, о. с., 114. За идентификацију непознате личности на западном зиду — као Душановог полубрата Симеона — v. Б. Тодић, *О неким пресликаним портретима у Дечанима*, Зборник радова Народног музеја XI (Београд 1982), 55—56 (са старијом литературом о овом питању), где се разлози за пресликавање портрета траже у политичким приликама у Србији између 1339. и 1343. г., односно у истицању Симеонових права у наслеђу престола. Другачије је мишљење Д. Кораћа, о. с., који преиначавање портрета на јужном и западном зиду доводи у везу са канонизацијом Стефана Дечанског.

[45] С. Радојчић, о. с., 22—59.

[46] Г. Бабић, о. с., 158; Б. Тодић, о. с., 56—51.

[47] Г. Томовић, *Морфологија ћириличких натписа на Балкану*, Београд 1974, 64, бр. 45.

[48] И. М. Ђорђевић, о. с., 36—37.

ктиторства, исказана сликом на јужном зиду. Посмртни лик Дечанског и двојни ктиторски портрет требало би стога посматрати као делове смишљено изведене, једне идејне целине, са јасном поруком: приносећи са оцем храм Спаситељу краљ Душан очекује милост на Страшном суду, а нада да ће је стећи повећава се предстојништвом непосредног претка, новим изабраником у хору светитеља.

* * *

У односу на наос, дечанска припрата представља засебну целину када су у питању сахрањивање и гробови. Док су сепулкрални објекти наоса намењени владару и саображени потребама његовог култа, гробови у припрати припадају искључиво властели. Изгледа да је за њихово сахрањивање био посебно издвојен североисточни травеј припрате, у којем се до данас сачувало неколико надгробних споменика — један саркофаг и две плоче са натписима, као и више фрагмената надгробних плоча, секундарно употребљених за поплочавање пода (сл. 5).

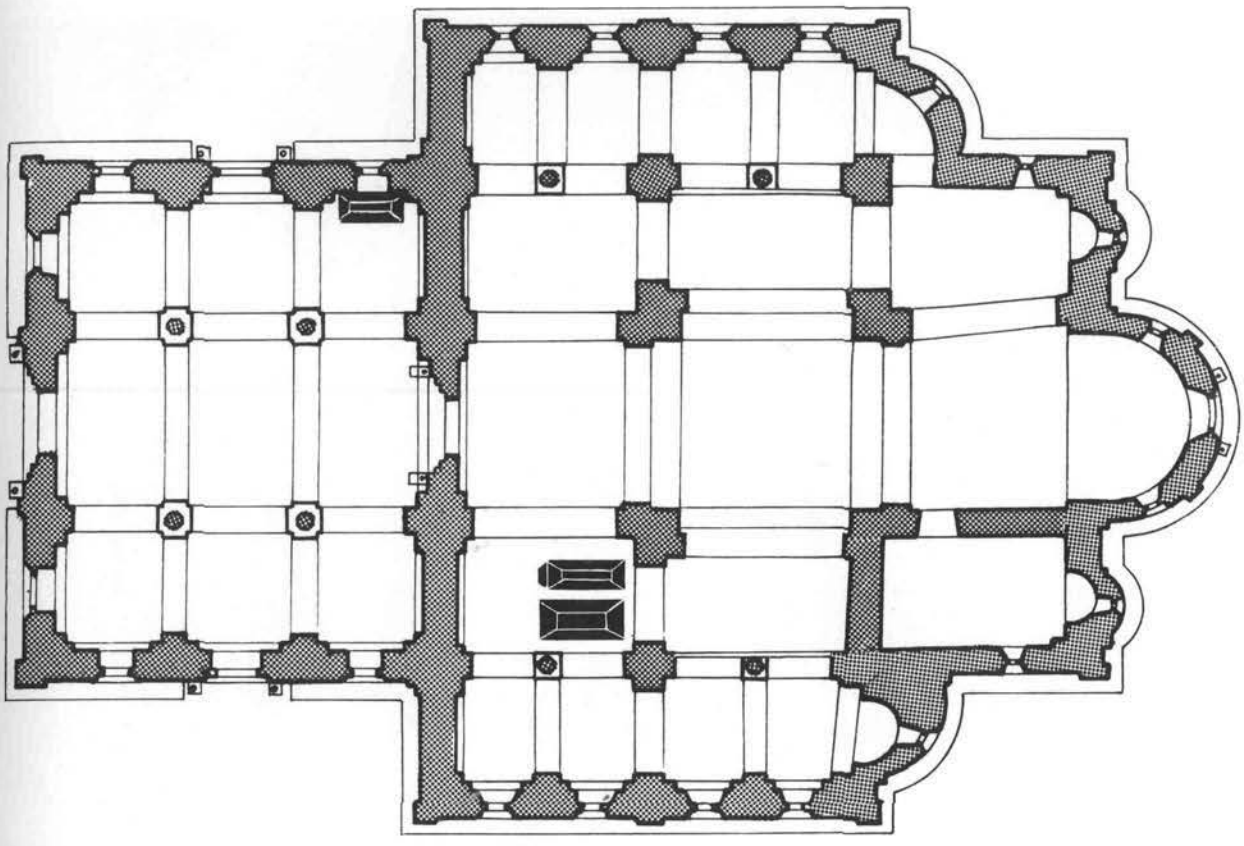
Најрепрезентативнији гроб дечанске припрате смештен је на северној страни североисточног травеја. На зиду изнад гроба налази се данас веома оштећена представа младог властелина кога св. Ђорђе приводи Христу на престолу, некада праћена опширним, сада уништеним натписом. Слику је описао и тумачио још В. Р. Петковић.[50] Он је претпоставио да би млади властелин из ктиторске композиције могао бити Ђурђе Остоуша Пећпал, у монаштву Јефрем, чија се гробна плоча сада налази у југозападном углу припрате. Наглашавајући обичај да се за патроне бирају светитељи-имењаци, Петковић је указао да младог властелина приводи Христу св. Ђорђе чији је циклус илустрован на зидовима и сводовима североисточног травеја. Осим тога, још један имењак Пећпалов, св. Јефрем Сирин (сты ѥфремь сѵринь), насликан је непосредно уз властелина, на пиластру западно од гроба. Све ове чињенице иду у прилог Петковићевој хипотези, али нека суштинска питања остављају неразјашњеним. На првом месту, сахрањивање властеле у владарској задужбини, унутар храма, сасвим је нова појава у односу на традицију владарских маузолеја XIII века. Мада данашње стање њихових некропола не дозвољава коначне закључке, чињеница је да ни у једном није сачуван властеоски гроб у самој цркви. По свему судећи, само су владари и чланови уже породице поседовали право да буду сахрањени у посвећеном простору храма, док су остали, такође повлашћени, укопавани у порти око цркве. У Дечанима је, у Душаново доба, припадник властеле добио право не само да се сахрани у цркви, већ му је у ту сврху дат читав одељак припрате који — како Петковић с правом истиче — поседује низ одлика породичне капеле.[51] Оне су честа појава у црквама Запада, али нимало уобичајене у српској средини.

Нова је у односу на претходну традицију и целокупна замисао надгробног ансамбла. Он је урађен по угледу на владарски, са саркофагом и ктиторско-надгробном композицијом над њим. Саркофаг (димензија 2,20×0,80×1,25 m) истога је типа као и споменици у наосу: висок, троделан, са поклопцем закошених страна и ковчегом без икаквих украса (сл. 6, 7). Урађен је, исто тако, у комбинацији жућкастог бањичког мермера (постоље) и црвеног бистричког (ковчег и поклопац). Саркофаг је местимично оштећен и очигледно поправљан, можда стога што је у каснијим временима коришћен као осаријум дечанских игумана. Па ипак, својим смештајем у простору и потпуном прилагођеношћу како простору травеја тако и композицији над њим, требало би га сматрати делом првобитног над-

[49] Натпис је више пута публикован, а последњи пут, са калком, код Г. Суботић, о. с., 124, цртеж 4.

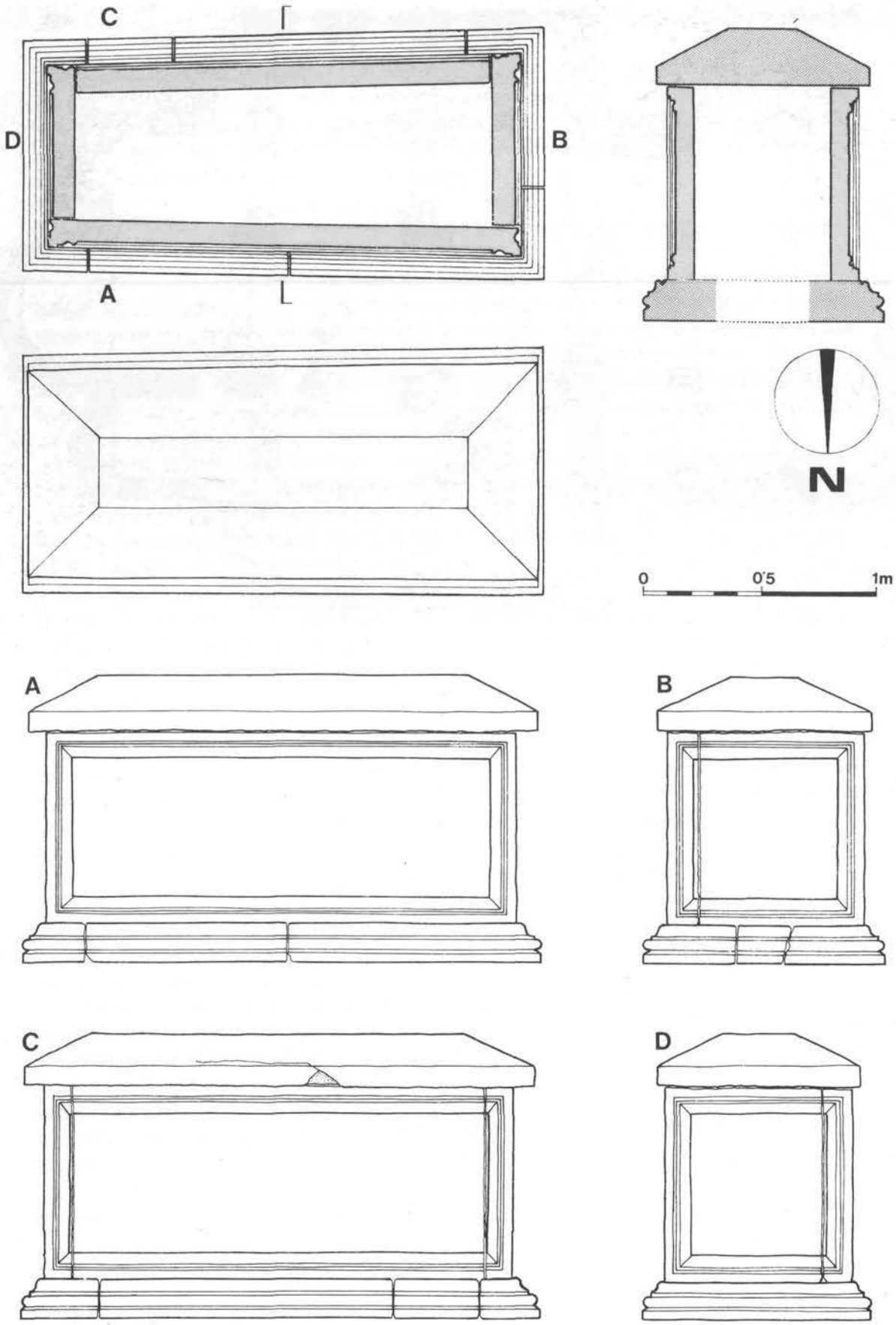
[50] В. Р. Петковић, *Портре једноі властелина у Дечанима*, Прилози КЛИФ XII, 1—2 (Београд 1933), 95—101; Id. у В. Петковић — Ђ. Бошковић, *Дечани* II, 2.

[51] Id., *Портре једноі властелина у Дечанима*, 98.

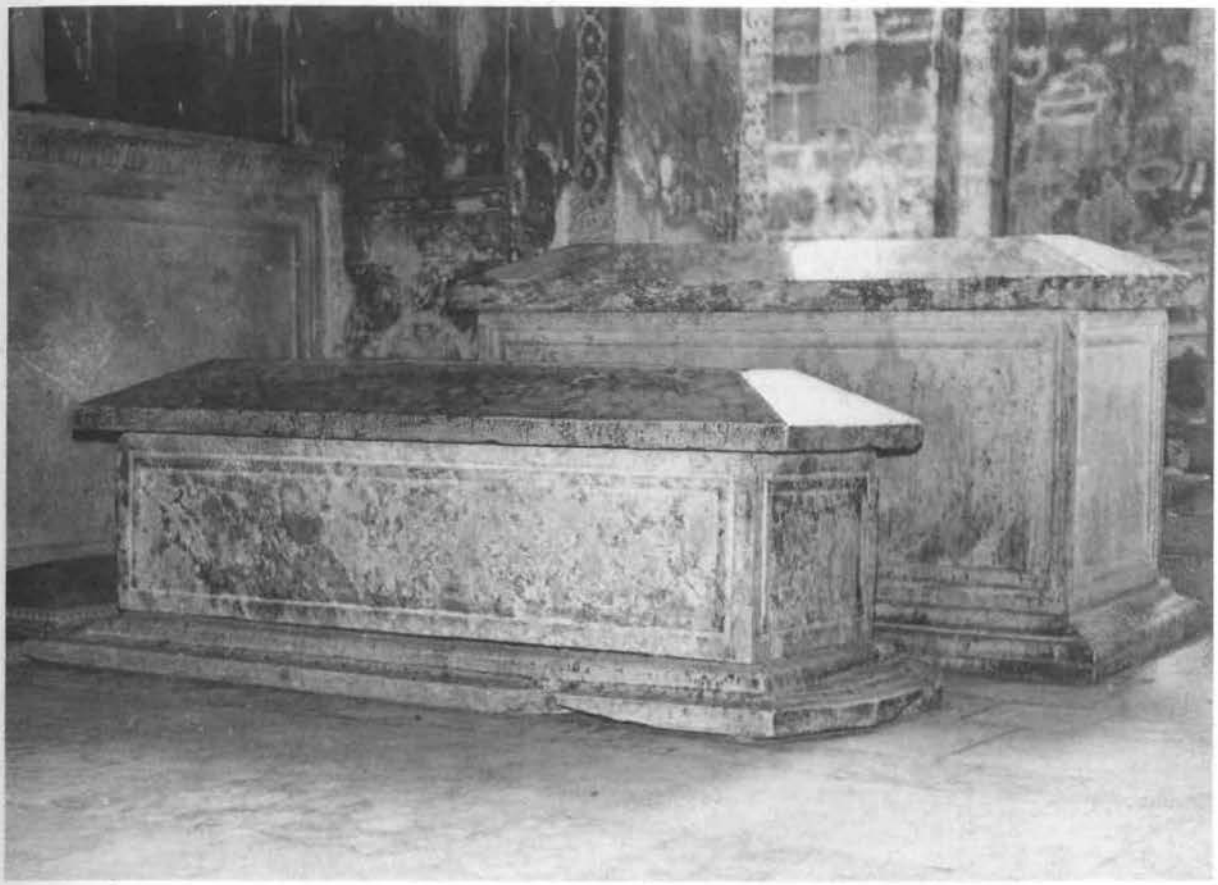


Сл. 1. Манастир Дечани — основа цркве са положајем саркофага

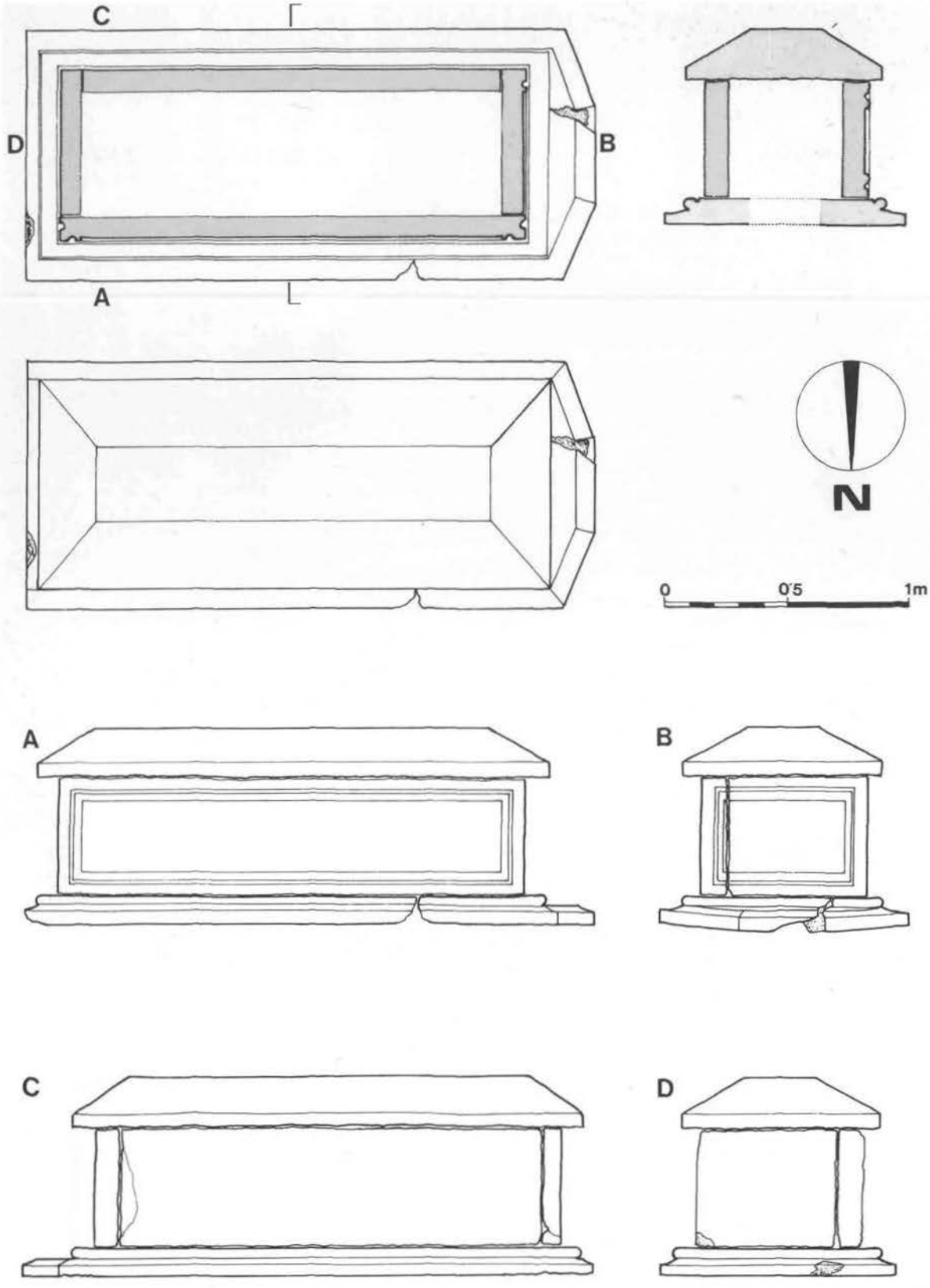
Fig. 1. Dečani Monastery — main church with sarcophagus



Сл. 2. Саркофаг краља Стефана Дечанског — Fig. 2. Dečani Monastery — sarcophagus of King Stefan Dečanski

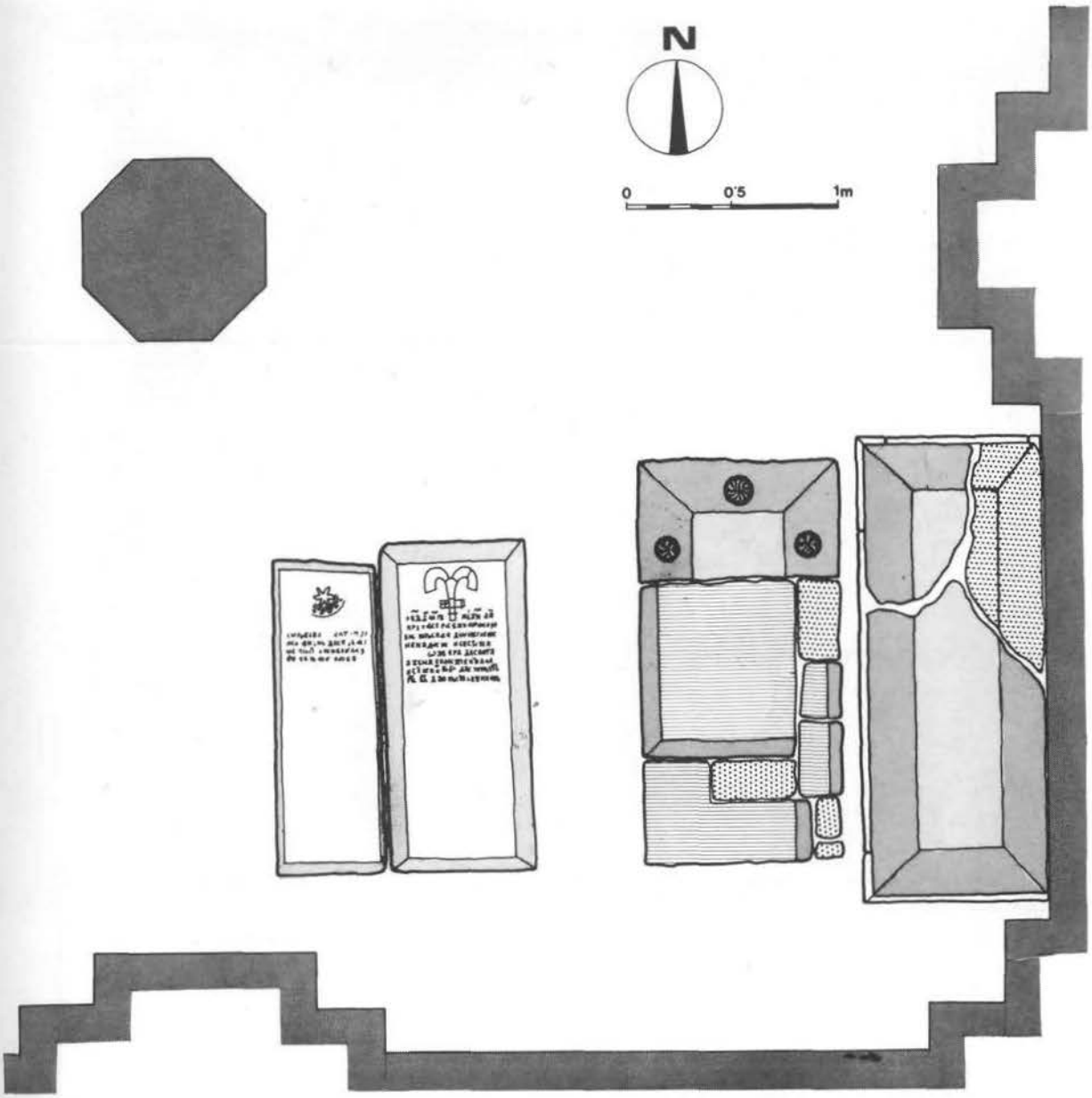


Сл. 3. Саркофази краља Стефана Дечанског и краљице Марије Палеологине
Fig. 3. Dečani Monastery — sarcophagus of King Stefan Dečanski and Queen Maria Paleologina



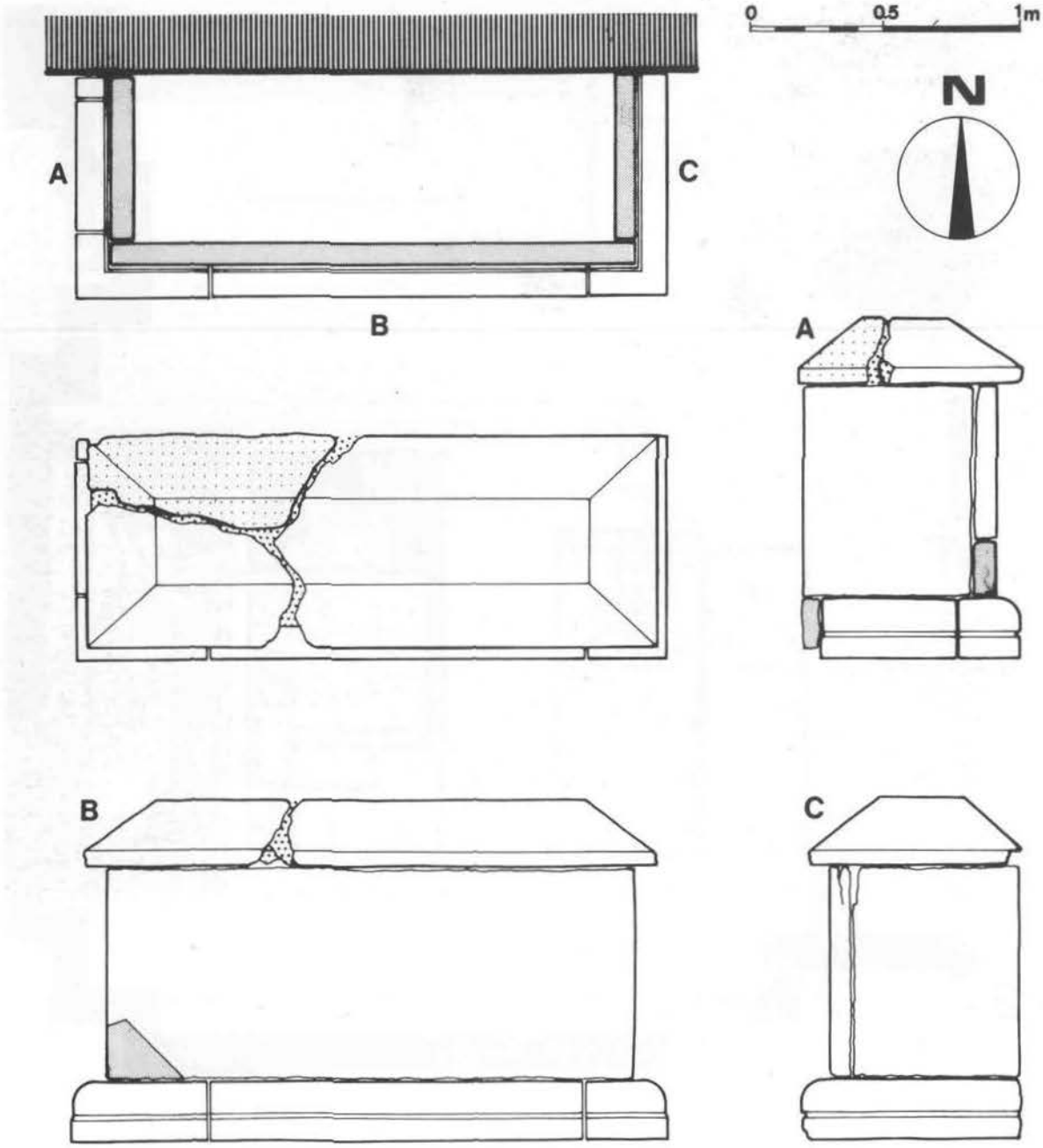
Сл. 4. Саркофаг краљице Марије Палеологине

Fig. 4. Dečani Monastery — sarcophagus of Queen Maria Paleologina



Сл. 5. Положај гробова у североисточном делу припрате

Fig. 5. Dečani Monastery — the position of the tombs in the northeastern of the part parvis

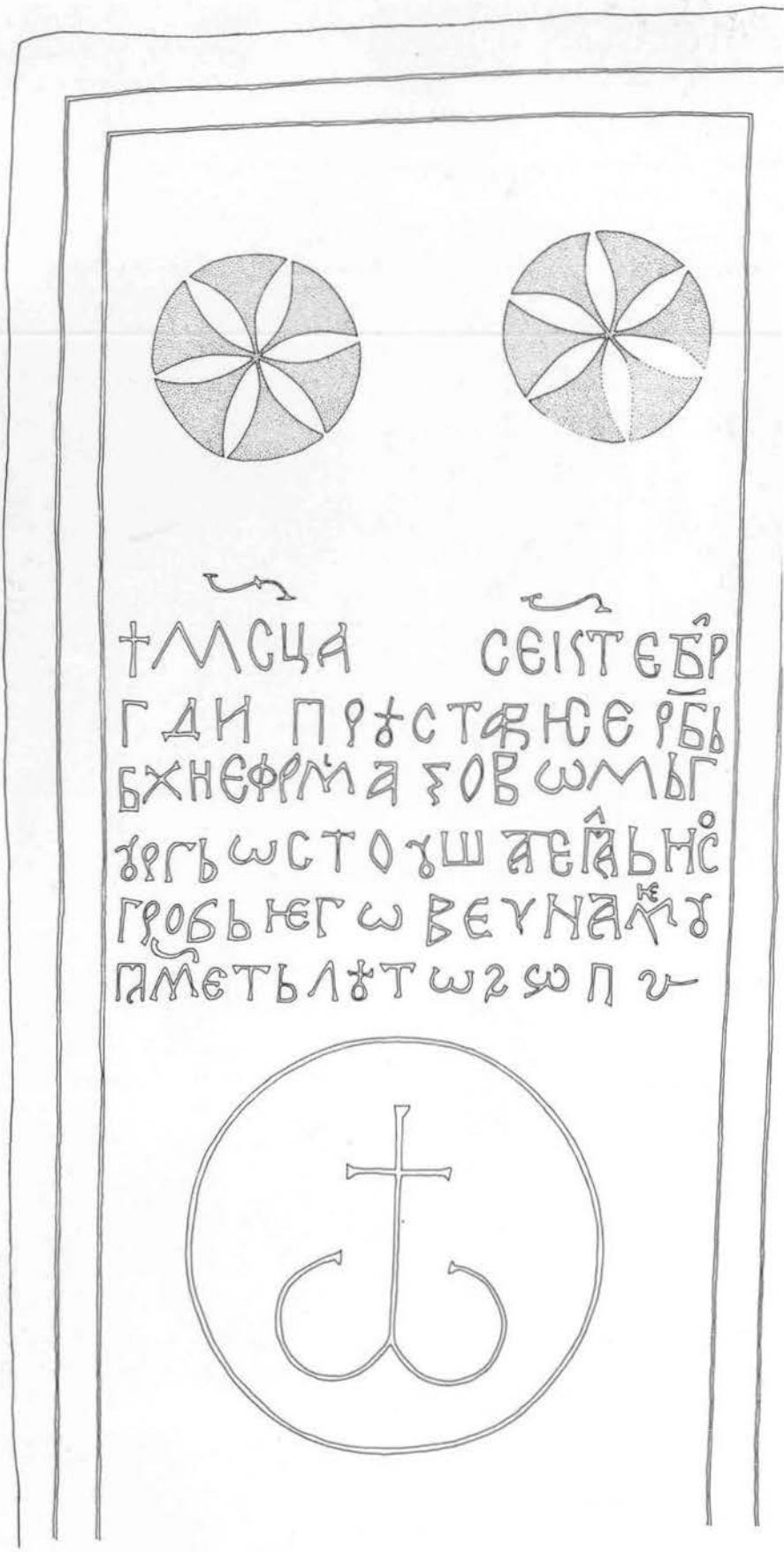


Сл. 6. Саркофаг Ђурђа Остоуше Пећпала

Fig. 6. Dečani Monastery — sarcophagus of George Ostouša Pećpal

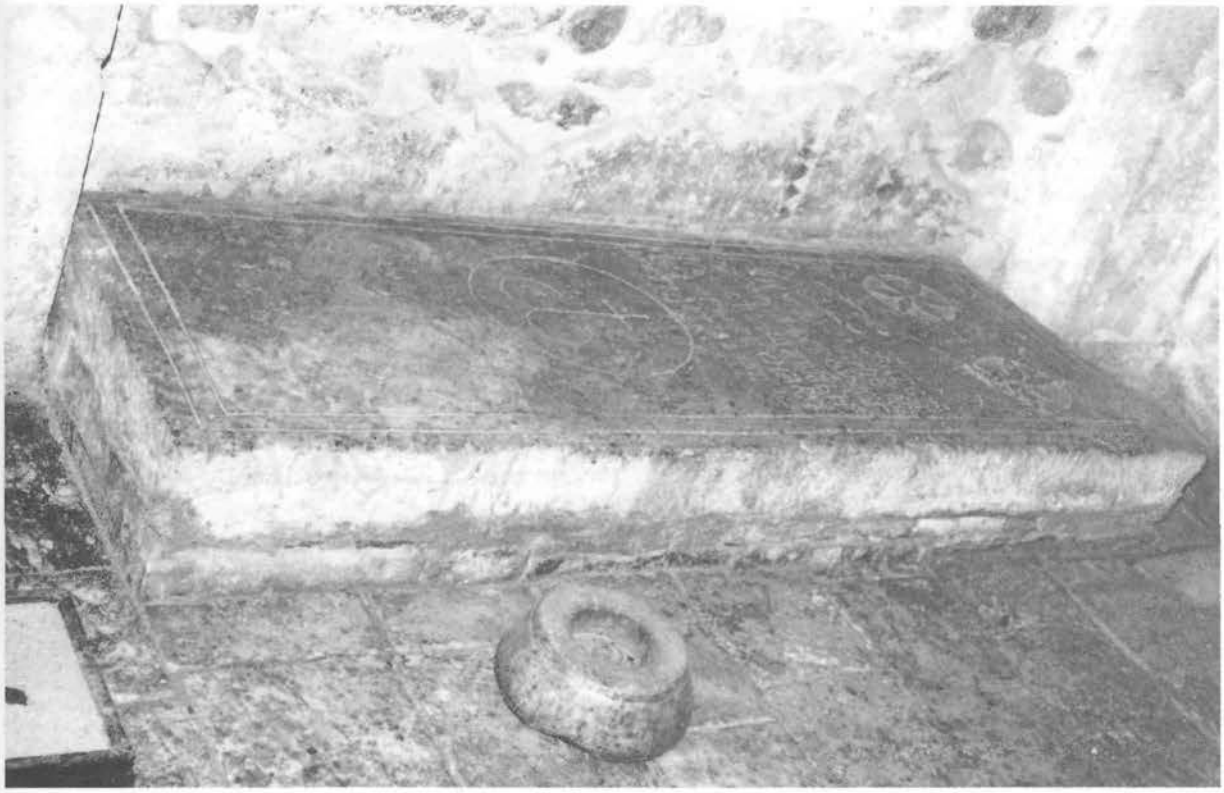
Сл. 7. Саркофаг Ђурђа Остоуше Пећпала

Fig. 7. Dečani Monastery — sarcophagus of George Ostouša Pećpal



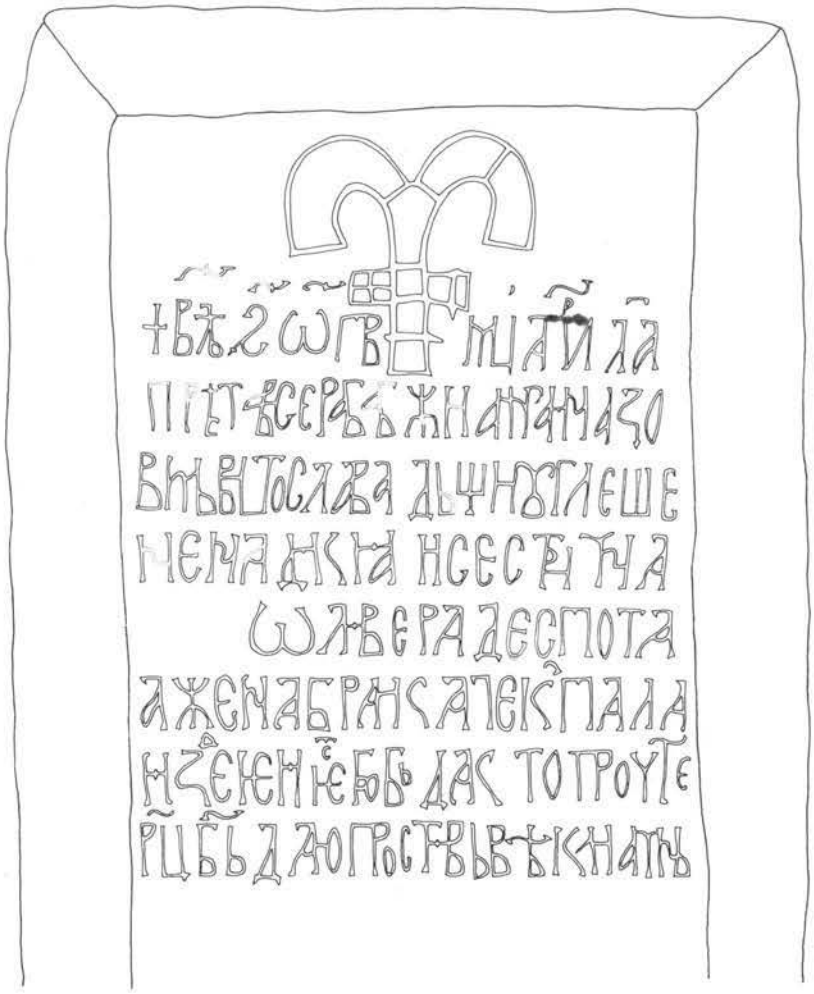
Сл. 8. Надгробна плоча Ђурђа Остоуше Пећпала

Fig. 8. Dečani Monastery — tombstone of George Ostouša Pećpal



Сл. 9. Надгробна плоча Ђурђа Остоуше Пећпала

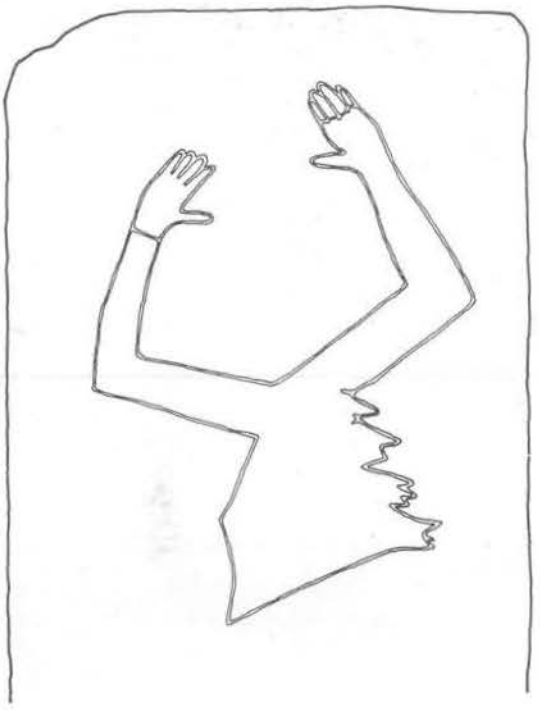
Fig. 9. Dečani Monastery — tombstone of George Ostouša Pećpal



Сл. 10. Надгробна плоча Марине Витославе

Fig. 10. Dečani Monastery — tombstone of Marina Vitoslava

11



12

Сл. 11. Надгробна плоча Иваниша Алтомановића

Fig. 11. Dečani Monastery — tombstone of Ivaniš Altomanović

Сл. 12. Надгробна плоча из северозападног дела припрате

Fig. 12. Dečani Monastery — tombstone from the northwestern part of the parvis

гробног ансамбла. Као такав, он је по свом типу јединствени сачувани пример властеоског гробног споменика, који се иначе, у свим нама познатим случајевима, јавља у виду надгробних плоча. Посебне разлоге који су довели до постављања репрезентативног властеоског гроба у владарској задужбини данас је доиста тешко докучити. Ма какви они били, та појава не би била могућа без продора нових схватања и измене устаљеног поретка у односима владара и властеле какви су, када је о сахрањивању реч, утврђени у владарским маузолејима XIII века.

Ђурђе Остоуша умро је као монах, по имену Јефрем. Вероватно да његовом монашком чину није приличио раскошан, по свом карактеру потпуно светован гроб. Зато му је након смрти начињен и други, скромнији гробни споменик у виду плоче, која се налази у југозападном углу припрате (сл. 8, 9). Реч је, ипак, о споменику монументалних размера (димензија 2,20×0,80×0,15 m), једном од најрепрезентативнијих примера у својој врсти. Плоча је израђена од монолитног блока жућкастог мермера и почива на ниском, грубо обрађеном постољу, начињеном од неједнаких комада мермера и камена. Плоча је добила једноставну декорацију коју чине две фине шестолатичне розете, уклесане изнад натписа, и јако стилизован расцветали крст испод њега.[52] Натпис (са годином 1377) клесан је у шест редова и готово савршено очуван:[53]

† м(ѣ)с(е)ца сектевр(а)
г д(ь)н(ь) прѣстави се р(а)бь
б(о)жи ефрем а зовѡмь г
ѹрге ѡстоѹша пе(к)паль исо
гробь ѥгѡ вечна ѥмѹ
паметь лѣтѡ ѕѡпѕ

Осим основних података о датуму смрти и позива на чување помена, датог у виду уобичајене формуле, натпис не доноси ближе податке о Ђурђу Остоуши, члану хумске породице Пећпал, о којој се у науци веома мало зна.[54]

Још једна надгробна плоча везана за Пећпале сачувала се у дечанској припрати, уграђена у под североисточног травеја. Плоча (димензија 1,55×0,70 m) припада распрострањеном типу: правоугаоног је облика, са благо закошеним ивицама, а исклесана је од црвеног дечанског мермера (сл. 10). При врху је украшена крстом чији је горњи крак расцветан, па тако истовремено означава Дрво и Крст живота.[55] Сажимањем обе представе у један, јасан знак, саопштена је најконцизнијим језиком порука о Васкрсењу кроз Страдање. Натпис (из 1374. г.),[56] клесан у осам редова, доста је истрвен, али у потпуности читљив:

[52] Мотив розета, по правилу шестолатичних, припада кругу веома старе, астралне симболике, која се везује са једне стране за Исток, а са друге, за келтско наслеђе у Европи: I. Čremošnik, *Narodna simbolika na rimskim spomenicima u našim krajevima*, Glasnik Zemaljskog muzeja, n. s. (Sarajevo 1957), 217—231. Розете и други астрални симболи јављају се у римској сепулкралној уметности, укључујући и споменике на територији Југославије, v. студију B. Gabričević, *Antička nekropola y Sinju*, Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku, p. o. (Split 1983), 39—44, 69—96. Расцветали крст је најраспрострањенији мотив византијске сепулкралне пластике (A. Grabar, *Sculptures byzantines du moyen âge II, XIe—XIVe siècle*, Paris 1976, 31), а често се среће и на српским гробним споменицима: Д. Филиповић. о. с., 82.

[53] Натпис је више пута читан, са мањим омашкама, v. Љ. Стојановић, о. с., бр. 147. Натпис је документовано публиковала Г. Томовић, о. с., 80—81, бр. 68. У овом раду прилажемо сопствене калкове и читања дечанских гробних натписа.

[54] Епископ хумски Стефан Пећпал помиње се у једној повељи из око 1330. г.: Љ. Стојановић, о. с., бр. 58; И. Руварац, О хумским епископима и митрополитима до године 1766, Мостар 1901, 9. Cf., такође, В. Петковић, *Порѿре једноі власѿелина у Дечанима*, 100—101.

[55] M. Sulzberger, *Le Symbole de la Croix et les Monogrammes de Jésus chez les premier Chrétiens*, Byzantion T. II, 1925 (Bruxelles 1926), 357, 363. R. Cook, *The Tree of Life, Symbol of the Centre*, London 1974, 20—21.

[56] И овај натпис сачуван је у више старијих преписа, са погрешно читаним личним именима, cf., Љ. Стојановић, о. с., бр. 143. Калк натписа, са исправним читањем имена код Г. Томовић, о. с., 80, бр. 67.

в(ь) лѣ(то) ѕ҃ ѿ п в м(есе)ц(а) април(а) а҃
прѣстави се раба в(о)жна марина зо
в(о)мь витослава дци ѹглеше
ненадикꙗ и сестрична
ѡливера деспота
а жена бранка пек(ь)пала
и зде ѥи ѥст(ь) гробь да кто прочте
р(ь)ц(е) в(ог)ь да ю прости вь вѣки ам(и)нь

Из натписа се сазнаје да је плоча над гробом Марине Витославе, кћери Угљеше Ненадића, а удате за једног Пећпала — науци за сада непознатог Брајка. Посебно се, међутим, наглашава да је Марина Витослава сестричина деспота Оливера чије је име, у знак почасти, исклесано у посебном, мало увученом реду.[57]

Одмах уз плочу Марине Витославе сачувала се још једна, нешто мањих димензија (1,45×0,57 m). Клесана је од белог мермера и има облик правоугаоника, са урезаном линијом дуж свих ивица (сл. 11). Плоча је истрвена гажењем и веома оштећена, али се њен првобитни украс и натпис могу реконструисати према сачуваним траговима у камену, а уз помоћ преписа, начињених у прошлом веку, када је плоча била у знатно бољем стању.[58] На основу ових елемената, реконструисани текст би гласио:

си гробь ива[нишева] алтоман
овика а внѹкь деспот[а и]вани
ша анеп[се]и кнезѹ лаз
арѹ вѣчна мѹ паметь

Из натписа се сазнаје да плоча обележава гроб Иваниша Алтомановића, унука деспота Иваниша — историји слабо познате личности, кога цар Душан у повељи манастиру св. Арханђела код Призрена (1348. г.) зове „родитељем Царства ми".[59] У натпису стоји да је Иваниш Алтомановић сестрић кнеза Лазара, на основу чега је још И. Руварац претпоставио да је Иванишев отац Алтоман био ожењен Драганом, другом сестром кнеза Лазара.[60] Натпис не садржи уклесану годину, али се, због помена кнеза Лазара, она може датовати у године његове владавине, између 1372. и 1389. Време настанка плоче може се, међутим, сагледати из самог споменика — не само морфолошких одлика натписа, већ и уклесане шестолатичне розете, уписане у круг и обухваћене карактеристичним моравским преплетом.

У Дечанима су, извесно је, биле сахрањене и друге личности, о чијем идентитету и друштвеном положају данас ништа не знамо. О томе сведоче остаци надгробних плоча накнадно искоришћени за поплочавање пода у североисточном травеју припрате, који потичу од најмање три или више споменика. Један од ових фрагмената (димензија 0,55× ×0,95 m) остатак је некада репрезентативне плоче, клесане од белог мермера у виду велике а ниске поклопнице (сл. 5). У врху плоче, на површини уже закошене стране, налази се плитко клесан пластични украс који чине две шестолатичне розете и розета испуњена српастим зрацима (Wirbelrosette, soleil tournant), компоноване у троуглу. Реч је о мотиву

[57] В. Петковић, о. с., 99, погрешно је идентификовао Марину Витославу из Дечана са Марином Витосавом сахрањеном у манастиру Бањи код Прибоја око почетка XIV века; о гробној плочи из Бање: М. Шакота, *Прилози познавању манастира Бање код Прибоја*, Саопштења IX (Београд 1970), 44—45.

[58] Преписи, међусобно различити у појединостима код: Г. Юришић, о. с., 21; А. Ф. Гиљфердинг, о. с., 171; П. Срећковић, *Путничке слике, Подрим и Метохија*, Летопис Матице српске 131 (Нови Сад 1882), 16; И. С. Ястребов, о. с., 24. Cf. и F. Miklosich, *Monumenta serbica spectantia historiam Serbiae Bosnae Ragusii*, Viennae 1858, 250; Љ. Стојановић, о. с., бр. 173.

[59] О деспоту Иванишу, Б. Ферјанчић, *Деспоти у Византији и јужнословенским земљама*, Београд 1960, 158—159.

[60] И. Руварац, *О кнезу Лазару*, Нови Сад 1888, 3; id., *Краљице и царице српске*, Зборник Илариона Руварца, Београд 1934, 32.

добро познатом са надгробних спименика римскога света, чије је значење тумачено у оквиру симболике соларног тројства — фаза сунчевог кретања у току дана; представе розета које симболизују Сунце означавају, још општије, астрална одредишта којима тежи душа након смрти, а у извесном броју случајева и супституцију људске главе или читавог, лика.[61] Украс који чини комбинација розета и „сунца у окретању" представља, међутим, и опште место византијске, па и српске сепулкралне пластике.[62] Питање њиховог значења и односа према античкој традицији представља проблем за себе, и свакако захтева посебна истраживања.

Међу дечанским гробним споменицима вреди најзад поменути и надгробну плочу, свакако млађу од осталих, уграђену у под југозападног угла припрате[63] (сл. 12). Плоча (димензија 1,95×0,87 m) урађена је од црвеног дечанског мермера и садржи плитко урезан, необичан мотив. Две подигнуте, раширене руке, спојене су у висини рамена са недовољно јасним предметом који својом формом, међутим, подсећа на стилизоване представе кациге, познате са гробних плоча и новца.[64] Најближу аналогију овој представи треба, изгледа, тражити у сродним мотивима са стећака. На неким од њих јавља се приказ усамљене руке као супституције људске фигуре, а веома често рука је представљена заједно са оружјем или деловима ратне опреме.[65] Дечански споменик, по свом карактеру, излази из оквира званичног црквеног канона на основу којег се ствара општи изглед гробног споменика. Он ће пре бити израз неофицијелне побожности, оног истог популарног менталитета који је у области Косова, Метохије и Санџака, створио посмртне заставе са апликованим представама руку. Руке су ту замена за покојникову душу која се, према веровању, након смрти насељава у надгробни споменик.[66] Сродном кругу значења требало би свакако приписати и мотив са необичне дечанске плоче.

Посматрани као целина, надгробни споменици у Дечанима — владарски у наосу и властеоски у припрати — омогућавају, као ретко где, сагледавање вишеструке функције владарског маузолеја. Та функција исказана је ванредном прецизношћу кроз топосе којима биографи Дечанског, сажимајући већ уобичајену традицију, образлажу кроз краљеве речи, а заправо у идеалној равни, суштинске подстицаје владара да себи подигне гробни храм. Задужбина се подиже као уздарје за наду у спас. Ту, у гробници под саркофагом, чува се тело ктитора после смрти, уз ритуално право помена. Храм не остаје у функцији личног, већ постаје и опште добро, место под чијим се окриљем и други могу наћи у аури светости и постићи избављење. Стога би присуство властеоских гробова у оквиру владарског маузолеја требало тумачити не само тежњом за потврдом статуса, већ и близином моштију владара-светитеља. У маузолејима су се објављивале мошти и успостављао култ владара-ктитора. Неговањем култа усредсређеног око живота са моштима, гробни храм постајао је значајно сабирно место, циљ ходочашћа, са незаобилазном улогом у чувању поретка и јачању свести о легитимности династије. Након губитка државности идеје створене око култа светих моштију биле су суштинска покретачка снага у покушају очувања идентитета и цивилизацијских садржаја нације.

[61] F. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris 1942, 176—252; B. Gabričević, l. c.

[62] Бројни примери овог мотива на византијским гробним споменицима код Θ. Παξαράς, о. с., сл. 5, 30, 31, 40, 57, 59, 62, 64. У српској сепулкралној пластици комбинација розете и „сунца у окретању" среће се, на пример, на репрезентативним саркофазима Патријаршије — архиепископа Никодима и Данила II: М. Васић, о. с., 171—173; Д. Филиповић, о. с., сл. 2.

[63] Цртеж плоче и кратак опис код В. Петковић — Ђ. Бошковић, о. с., 194, сл. 110.

[64] О кацигама код Срба у средњем веку, Г. Шкриванић, *Оружје у средњовековној Србији, Босни и Дубровнику*, Београд 1957, 149—152. Cf. и Д. Филиповић, *Прилог познавању средњовековних надгробних плоча у манастиру Сопоћани*, Новопазарски зборник 7 (Нови Пазар 1983), 49.

[65] Š. Bešlagić, *Stećci — kultura i umjetnost*, Sarajevo 1982, 290—296.

[66] П. Костић, *Обичај постављања застава на гроб*, Гласник Етнографског музеја 33 (Београд 1970), 11, 20, 27.

MEDIEVAL TOMBSTONES IN DEČANI

DANICA POPOVIĆ

With the construction of a memorial dedicated to Christ the Savior, King Stefan Uroš III Dečanski continued the tradition of his royal predecessors who built themselves mortuary temples to save their souls and preserve their bodies after death. The concept of the church also followed tradition with an exterior modelled after Studenica, the prototype of all rulers' mausoleums, and the location of the king's grave designated by a sarcophagus in a western bay of the church. The Dečani graves have been little investigated to date and are distinguished by several special features which this paper endeavors to establish. Thus, the author notes the tree position of the sarcophagus in space, unique among Serbian sepulchral structures. The type of freestanding sarcophagus, characteristic of the classical period, was restored in the funerary art of the West during the XI—XII century, while in the Byzantine world, after the early Byzantine period, tombs seem to have completely lost their unattached position in space. Such a solution was also accepted by the Nemanjić rulers of the XIII century whose mausoleums are always leaning against a wall. With the remark that the tomb of King Milutin in Banjska has not been preserved, the position of the sarcophagus in Dečani is the first example of a change in the concept of the rular's tomb and a departure from Byzantine tradition. This process lead to the solution to King Stefan Dušan's tomb in St. Archangels near Prizren which, judging by its remains, was made entirely based on the western model. Based on the fact that a freestanding tomb in a medieval church designated a sacred place and expressed pretensions to the highest place in the hierarchy, the author feels that the new concept of the Serbian ruler's tomb resulted from a change in ideology, i.e. a strengthening of dynastic self-consciousness. This phenomenon, featured from the time of King Milutin, necessitated a new concept in the ruler's portrait. The idea was promoted to represent him as he actually was instead of as the church donor and through his family geneology.

Two sarcophagi in the Dečani church belong to the customary type of tombstones that denoted rulers' tombs in medieval Serbia. These structures are composed of a pedestal, a coffin formed of four slabs and a low monolithic cover with slanted sides. They are sculpted of yellow Banjica and red Bistrica marble, with finely polished surfaces which are typically without any decoration. The larger sarcophagus designates the tomb of Stefan Dečanski while the author attributes the smaller one to the king's second wife Maria Paleolog. The position of the sarcophagi lying next to each other would again be a departure from the traditions up to that time and a rapprochement to the western model of burying a royal couple.

The procedure surrounding the burial of a ruler and uncovering his relics was composed of several phases and held deep meaning. It can be observed almost in its entirety for Stefan Dečanski. Based on the narrations of the kings' biographers, Danlio's Successor and Gregory Camblak, it is known that after the death of Stefan Dečanski in 1331, King Dušan moved his father's body to Dečani and gave him a formal burial there. By analogy to archaeologically investigated rulers' tombs, it can be assumed the king's body was laid in the constructed mausoleum and the sarcophagus was placed over it with a strictly commemorative function. After a certain time, the relics were uncovered and Stefan Dečanski was canonized. According to the latest research, this took place between spring and fall 1343. At that time, the relics were taken out of the stone grave and transferred to a reliquary made of precious material whose appearance conformed with the new status of the relics. The same principles, with identical meaning, determined the symbolical path of the relics which were transferred from the western bay to the front of the alter, the holiest place in the church. The present-day wooden reliquary from Dečani, which is perhaps the original, is the only preserved medieval monument of this type in Serbia.

Without going into the problem of the Dečani funerary painting, the author will briefly consider the portraits over the tomb, as a component part of the whole tomb. According to the established model, a portrait was painted over Stefan Dečanski's first grave as the founder of the monastery in a chosen procession of sacred ancestors and descendants. It is assumed to be under the present double founder's portrait of Stefan Dečanski and King Dušan, executed after Dušan's sojourn in Dečani in 1343. Next to Stefan Dečanski is his wife Maria Paleolog. In this case, since she is identified with the smaller sarcophagus, her portrait would also be of the founder-tombstone type. The other tombstone portrait of Stefan Dečanski, painted above the reliquary and uniformly located next to the altar, expresses the new status of the king after

canonization, confirmed by the detailed inscription. Stefan Dečanski is represented not only as the founder of the church, but also as the representative of Christ who is the intermediary for his son, the second founder of the Dečani church. The posthumous countenance of Stefan Dečanski and the double portrait on the southern wall, certainly executed within a very short time span, represent an ideological whole by which King Dušan underscored the continuity of power and also expressed the hope of his own salvation at the Last Judgement, through the intermediary of his father, the newlychosen saint.

A special part of the work is devoted to the matter of burials in the Dečani parvis. While the nave ot the church was intended tor the ruler, graves in the parvis belong exclusively to feudal lords. Thus the entire northeastern bay of the parvis is conceived as a type ot funeral chapel for the members of the Pećpal family of feudal landowners. A sarcophagus has been preserved along the northern wall and over it is the portrait of a young lord who is being led by St. George to Christ on the throne. The opinion has been accepted in the field that this concerns a grave that was prepared in advance by and for George Ostouša Pećpal, a figure little known in history but certainly a powerful feudal lord at the time of King Dušan. Since George Ostouša died as a monk under the name ot Jefrem, his grave is more modestly marked by a tombstone with an inscription and the year 1377 that is located today in the southwestern corner of the parvis. In addition to this stone, several others have also been preserved, built into the floor of the northwestern bay of the parvis, two of them containing inscriptions. One belongs to Marina Vitoslava, also of the Pećpal family, who died in 1374, and the other marks the grave of Ivaniš Altomanović, a niece of Prince Lazar. The main point concerning the funeral matters of the Dečani parvis is the phenomenon of feudal lords being buried inside a ruler's iendowment, unknown in the traditions of that time. The concept of George Ostouša's tomb rs also new with a sarcophagus and tombstone portrait, modeled entirely after those of the culer. The author feels that these phenomena are the result of a breakthrough of new confepts and a change in the relationship between ruler and feudal lord, and denotes a departure rom the traditions established in the Serbian rulers' mausoleums of the XIII century.

АРХИТЕКТУРА МАНАСТИРСКОГ НАСЕЉА ДЕЧАНИ

СВЕТЛАНА МОЈСИЛОВИЋ-ПОПОВИЋ

Оригинални архитектонско-просторни концепт дечанске цркве, сачуван у целини, ослобођен градитељских трансформација наредних епоха, у лоналним оквирима, представља готово усамљен пример изворног сакралног градитељства треће деценије XIV столећа (1327—1335).[1] Ктитор, Стефан Урош III Дечански, основао је и изградио манастир киновијског типа.[2] Првобитни архитектонски садржај и обим насеља, наспрот цркви, нису сачували свој надземни део, осим вероватно темељне диспозиције и две грађевине у западном делу — трпезарије и улазне куле[3] које, у измењеном облику, представљају једине остатке архитектуре манастирских здања средњег века. Остале зграде,[4] са северне и јужне стране цркве, подизане су током XIX века, преправљане и обнављане у најновије време. Спољни северни и јужни зидови манастира су истовремено и зидови најмлађих грађевина, такође обнављани у XIX столећу.[5]

Данашња архитектонско-просторна представа дечанског манастира једва пружа могућност препознавања оригиналне градитељске замисли. Фрагментарни остаци просторне диспозиције манастира и објеката из епохе, као једини извор, нису довољни елементи за идентификацију првобитног насеља. Примаран извор за тумачење архитектуре, остаци објеката на терену, у овом случају није доступан пошто систематска истраживања Дечана нису предузимана. Малобројни подаци из писаних историјских извора, који се односе на грађевински опус Дечана, такође су недовољни за анализу архитектуре.[6] На основу разнородне расположиве грађе, отварају се мале могућности за грађење некадашњег просторно-архитектонског плана дечанског манастира. Разматрање које следи представља покушај извођења реституције манастирског грађевинског садржаја са елементима архитектонске анализе, која се искључиво односи на две сачуване средњовековне грађевине.

[1] Година грађења Дечана, према натпису са јужног портала припрате је 1327—1335. Уп. Љ. Стојановић, *Записи и натписи* I, Београд 1902, 28.

[2] „И Нарекохъ него игоумениа об'ште мьсто чрьн' цемь...“ Уп. С. Новаковић, *Законски споменици српских држава средњеі века*, Београд 1912, 646.

[3] Манастир Дечани није археолошки истражен, осим неколико пробних сонди које је поставио Слободан Ненадовић приликом конзерваторских радова на манастирској трпезарији, уп. С. Ненадовић, *Трпезарија протомајстора Ђорђа у Дечанима*, Старине Косова и Метохије I (1961) 293—310.

[4] На северној страни се у наставку трпезарије налази архимандрија, поред ње Милошев конак из 1836. На јужној страни је Леонтијев конак. Уп. В. Р. Петковић и Ђ. Бошковић, *Дечани* I и II, Београд 1941, 19. и даље.

[5] Из описа Дечана од Серафима Ристића, *Дечански споменици*, Београд 1846, 46. и даље; наводи се да је Хаџи Данило, игуман Дечана са почетка 19. века, обновио конаке око манастирске цркве.

[6] О грађевинама манастира Дечана види: П. Ивић и М. Грковић, *Дечанске хрисовуље*, Нови Сад 1976; С. Новаковић, *нав. дело*, 646; Архиепископ Данило, *Животи краљева и архиепископа српских* (прев. Л. Мирковић), Београд 1935, 155—156; Цамблак, Константин, Пајсије, *Старе српске биографије XV и XVII века* (прев. Л. Мирковић), Београд 1936, 22—23; представа Дечана на гравири из 1748. године.

Према свом хоризонталном плану, Дечани су изграђени у оквиру устаљене средњовековне схеме формирања манастирског насеља, са традиционалном просторном иконографијом, према којој се главна сакрална грађевина — манастирска црква — налази у средишту, опасана оградним зидом уз који су прислоњене остале зграде (сл. 1). Схема тако замишљеног плана је круг. Главни улаз у манастир се налази на југозападном делу западног обзића, а трпезарија на северозападном делу истог просторног сегмента. Улази тих грађевина су усмерени према главном — западном порталу манастирске цркве. Средњовековни габарит насеља није познат. Једино се може са поузданошћу тврдити да је западна позиција обзића, са кулом и трпезаријом, истовремено и изворна западна граница језгра манастира. На то упућује и положај средњовековних објеката, који су размештени у правцу пружања кружне линије обзића. Простор између куле и трпезарије је био затворен зидом, вероватно на месту данашњег западног зида манастира. Северна, јужна и источна граница средњовековног језгра нису познате. Обимни зидови са прислоњеним објектима данас се налазе у наставку трпезарије са севера и улазне куле са јужне стране. Непостојање поузданих теренских доказа — материјалних трагова грађевина средњега века — на северној и јужној граничној линији, не искључује могућност према којој би се и средњовековни обимни зид налазио на истом положају. Отвара се такође и могућност постојања неких просторних анекса, који су се могли налазити са спољне стране манастирске трпезарије.

Према најстаријој познатој ликовној представи Дечана — гравири из 1748. године,[7] облик и обим манастирског насеља одговарају данашњој просторној концепцији (сл. 1). Не улазећи у функционални садржај насеља, архитектуру и унутрашњу поделу простора која се разликује од постојеће, тај ликовни извор пружа поуздан податак у погледу обима простирања насеља око цркве. Ако размотримо представљене просторне односе и упоредимо их са постојећим, уочава се да су дужински односи западне границе манастира и западног прочеља цркве и источног олтарског дела храма према обзићу са те стране, једнаки данашњем. У оба случаја западни део манастирске порте — од цркве до ограде — дужи је у односу на источни. На гравири се такође запажа један зид који се налазио на спољном платоу са северозападне стране манастира. Да је позиција оригинална, не може се тврдити с извесношћу, али постоје оправдани наговештаји да се и ова траса зида прихвати као изворна. Разлог за сумњу да се неки простор образовао са северозападне стране пружа и северно зидно платно средњовековне манастирске трпезарије. Дуж целокупног спољног лица зида налазили су се прозорски отвори,[8] данас зазидани, који могу указивати да није реч о спољашњем простору, већ да се са те стране налазио ограђен простор, за сада непознате намене, можда део манастирске економије. Данас се са северне стране спољног зида уочавају фрагментарне скупине облог речног камена, који се може довести у везу са неким зидом који се налазио на том месту. У погледу унутрашњег распореда, такође се могу успоставити односи између представе на гравири и данашње манастирске порте. Унутрашњи простор је средином XVIII века био издељен подеоним зидовима, који су образовали мање функционалне целине, а са источне стране се налазио манастирски повртњак. Данас не постоје преградни зидови, мада су постојали још крајем прошлог и почетком овог века.[9] На снимку Дечана објављеном 1919. године, са јужне стране цркве налазио се објекат који је преграђивао порту.[10]

Ако се упореде површине покривене објектима у унутрашњем простору, добија се ситуација скоро истоветна данашњој. На северном, западном и јужном простору, непо-

[7] Бакрорезну плочу са представом Дечана је објавила М. Шакота, *Дечанска ризница*, Београд 1984, 315. и сл. 317, 318.

[8] Уп. С. Ненадовић, *нав. дело*, 303.

[9] М. С. Милојевић, *Путопис дела праве (старе) Србије* III, 1877, 21.

[10] Up. K. Strajnić, *Srpske zadužbine*, Beograd 1919, sl. IX.

средно уз обимне зидове, налазе се објекти, исто као и на гравири из 1748. године, док је источни део остао слободан. Знатна денивелација терена, која постоји у југозападној и јужној зони, са стране главног улаза у манастир (терен је виши од платоа на коме се налази црква) запажа се и на представи Дечана из половине XVIII века. Сви наведени подаци указују да су обим, величина и унутрашњи распоред реална слика тадашњег стања. Поређењем неких основних величина, генерална диспозиција се од тада није битније мењала. Питање, које остаје свакако отворено, односи се на просторни концепт и величину Дечана у времену његове изградње.

Распоред најстаријих сачуваних објеката: цркве, трпезарије и улазне куле, као и правци пружања објеката у односу на цркву, указују да се језгро манастира вероватно налазило на данашњем месту. Слободан, неизграђен простор око цркве, у коме она заузима средишњи положај, такође иде у прилог претпоставци по којој се обим манастира није битније мењао од XIV столећа. Уз северозападни део и, делимично, уз северну границу, могуће је претпоставити постојање засебне функционалне јединице, ограђене зидом који се прислањао уз главни манастирски зид и у средњовековном периоду. На такву могућност указује и архитектонско решење манастирске трпезарије са оригиналним отворима у приземљу, усмереним ка спољној северозападној површини.

Посебан проблем представља унутрашњи архитектонски садржај манастира. Неистраженост, односно непознавање грађевинских остатака на терену, макар и у основним габаритима, отежавају проблем утврђивања објеката по врсти намене. У недостатку таквих чињеница, изведена је упоредна анализа функционалне фреквенције објеката кроз писане изворе од XIV до средине XVIII столећа, да би се бар делимично утврдила употребна типологија објеката. Коришћени писани подаци су из Дечанске хрисовуље,[11] описа грађења Дечана Даниловог настављача,[12] описа грађења Дечана Григорија Цамблака[13] и пописа објеката са гравире из 1748. године. Помињу се следећи објекти: град, пирг над портом, трпезарија, виница, млин, коло гвоздено (Дечанска хрисовуља); град, пирг над вратима, трпезарија, палате (Данило); град са честим кулама, кула утврђена над улазом, трпезарија, мађупница, ћелије, игуманерија, три стадија далеко ћелије са редовима одара (Цамблак); воина ограда, столп звонаре и часовах, трапеза краљевска и мађерница, келие разне, палата краљевска, архимандрија и келија, гостилница и болница, мала мађерница, воденица, источници (гравира из 1748). Објекти који се помињу у сва четири извора су: град, пирг над портом и трпезарија. Грађевине које се не помињу у хрисовуљи, али их налазимо у преосталим изворима су: мађупница, палате, игуманерија и ћелије. На основу свих података укупан списак објеката би био: храм, град-град са честим кулама, пирг над улазом, трпезарија, мађупница, палате, ћелије, игуманерија, млин и вински подрум, а изван манастира болница и на удаљеној локацији топионица — коло гвоздено. Покушај убицирања објеката у унутрашњем простору манастира је једино могуће извести поређењем данашњег распореда са представом Дечана из половине XVIII века. Позиција улазне куле није спорна — налази се у оба плана на истом месту. Редослед грађевина дуж западног и северног зида, почев од улаза, према гравири је следећи: први објекат у низу није обележен, а по типу одговара улазном делу; затим следе мала мађерница, гостионица и болница, воденица, трапеза краљевска и мађерница, палата краљевска, архимандрија и келије.

На данашњем ситуационом плану од поменутих објеката у низу, идући од улаза, једино постоји трпезарија — која одговара трапези краљевској са мађерницом. Између куле и трпезарије, као две поуздане локације, налазила се грађевина — Призренски конак — која је у новије време порушена. Према списку објеката са гравире, на позицији тог

[11] П. Ивић и М. Грковић, *Дечанске хрисовуље*, Нови Сад 1976, ДХ. I; С. Новаковић, *нав. дело*, 646.

[12] Архиепископ Данило, *нав. дело*, 155—156.

[13] Цамблак, *нав. дело*, 22—23.

конака били су: мала мађерница, гостионица и болница. Са источне стране трпезарије нижу се данас, дуж северне ограде, архимандрија и Милошев конак, док се на гравири на тој позицији редом наводе: палата краљевска, архимандрија и келије. Према распореду објеката на гравири и њиховој ликовној представи, спорна је позиција трпезарије. Грађевина је постављена уз северни зид, представљена као омањи објекат квадратног габарита — подсећа на кулу — који у најнижој зони има отвор за канал који изводи воду из порте, док се на месту где је локација дечанске трпезарије налази воденица, такође неодговарајуће ликовне представе — издуженог правоугаоног габарита. Очигледно је реч о замени назива у легенди, јер се по типу објекат представљен на цртежу са изводним каналом — назван трпезарија — може идентификовати са воденицом. Према подацима професора Ђурђа Бошковића јаз кроз порту, као покривени канал, улази испод призренског, а истиче испод Милошевог конака.[14] Имајући то у виду, логично је очекивати воденицу на улазу, односно излазу јаза из порте, а објекат означен на гравири као воденица био би трпезарија, како је и графички представљен. Грађевине означене као краљевска палата и архимандрија налазиле би се на данашњим позицијама архимандрије и Милошевог конака, који је 1836. године подигнут над старијим темељима.[15] За објекте у низу уз западни спољни зид, између улаза и трпезарије, означене редом као мала мађерница, гостионица и болница не може се ништа поуздано рећи, осим податка према коме је призренски конак подигнут на темељима старијих грађевина у првој половини XIX века.[16] На основу упоредне анализе може се закључити да су грађевински садржај дечанског манастира, као и распоред зграда, на ведути Дечана из XVIII века, одговарали стварном стању, а на то указује и данашња намена зграда у северној зони манастира. Представа Дечана из 1748. године у том случају представља и извор за утврђивање објеката по намени и њихов размештај, док архитектонско решење здања треба прихватити као слободно тумачење, у којем вероватно има елемената реалног — бар у појединостима — судећи по представи дечанске цркве.

Досадашња разматрања, која се односе на употребни и просторни распоред зграда у дечанском манастиру, у хронолошким оквирима од XVIII до XX столећа, изведена су са намером да се посредно одреди место средњовековних објеката у манастиру. Поред јасно дефинисане трпезарије и улаза, примећује се да архимандрија стоји на истом месту од прве половине XVIII столећа: уз њу се налази краљевска палата — односно обновљен Милошев конак. Према континуитету локација може се претпоставити да се на месту архимандрије налазила игуманерија, а уз њу неки од репрезентативних објеката — палата. Пошто је стара манастирска трпезарија претрпела знатне преправке — допуњен јој је унутрашњи садржај додавањем кухиње у централном делу и измењена фасада поделом на спратове — првобитна кухиња се морала налазити негде у непосредној близини. Да је постојала као посебна зграда наводи Григорије Цамблак.[17] Ако је са северне стране била игуманерија, односно архимандрија, преостала позиција би била уз западни зид трпезарије, дуж западног спољног зида манастира. У продужетку те зграде, идући ка улазној кули, могао се налазити резиденцијални објекат (на гравири гостилница), који извесно у свом склопу није обједињавао болницу, како се наводи у XVIII веку. Не значи да болница у XVIII веку није била на том месту, јер су програмске измене од средњег века могле уследити, али у XIV столећу се сигурно није налазила на тој локацији. Доказ за то пружа Григорије Цамблак, наводећи да је Стефан Душан подигао нов манастир — ћелије са редовима одара три стадија далеко од велике обитељи.[18] Овде је реч о посебној болници — карантину, која је због тога добила и посебну локацију.[19] Монашке ћелије су се нала-

[14] В. Р. Петковић и Ђ. Бошковић, *нав. дело*, 21.

[15] Исто, 19; М. Шакота, *нав. дело*, 67.

[16] Уп. В. Р. Петковић и Ђ. Бошковић, *нав. дело*, 19 (вероватно 1834. године).

[17] Цамблак, *нав. дело*, 23.

[18] *Исто*, 26.

[19] *Исто*, 27 (наводи да су болесници оболели од свештене болести — изједеног лица и удова — реч је свакако о губавцима).

зиле, вероватно, на јужној страни уз спољне зидове, и то на спрату („као птичија гњезда", Цамблак),[20] док су приземља, како је то уобичајено, коришћена као економски простори. Од објеката тога типа помиње се једино вински подрум, и то у дечанској хрисовуљи.[21] Паралеле таквим архитектонским решењима постоје у скоро свим до сада истраженим манастирима средњовековне Србије.[22] Средњовековне грађевине су биле у низу, а потврду нам пружа и Данило који наводи да су „полате постављене у један ред".[23]

Посебно питање, на које у овом тренутку није могуће одговорити, представља тип и карактер дечанског града, односно обимних зидова. Сви извори помињу да се подиже град око цркве са улазним пиргом, а једино Григорије Цамблак наводи да се „прво около подиже град, довољно дуг и широк, утврђен честим кулама".[24] Будући неистражени, Дечани нам не пружају податке о спољним зидовима. Данашња ограда је највећим делом изграђена у XIX веку,[25] а и пре тога доба је било довољно разлога за обнову и поправку.[26] Осим улазне куле, која од оснивања нема искључиво одбрамбено-војну функцију, о чему ће бити речи, спољни зид нам је познат једино на северној страни трпезарије и делимично дуж западне границе порте. На споменутој граничној линији не постоје никакви трагови кула. На представи Дечана из XVIII века такође нема кула, осим улазне. Једини детаљ који упућује на војно-одбрамбени карактер зида јесте изглед источног зидног платна које се завршава зупцима, додуше нефункционално приказан — без ходне стазе са унутрашње стране бедема. Да ли је то верна представа или уметничка слобода, није могуће утврдити. Једина реална чињеница која произилази из те представе јесте нефункционалност таквог зида у склопу са осталим делом обзиђа, јер није могуће остварити логичну комуникацију дуж обима насеља. Та чињеница свакако није довољан доказ да би се поуздано тврдило да такав тип бедема није могао постојати.

У писаним изворима у којима се спомињу Дечани постоје подаци о чувању и одбрани манастира. После смрти Уроша III, Стефан Душан прихвата молбу протопопа Прохора и поставља га да са људима из новодарованог села Зерзева чува град дечански: „и протопоп Прохор (са) своим селом Зерзевом да бљуде град цр'ковниј".[27] У повељи Стефана Уроша III Дечанима помиње се челник Дечана Радан,[28] а и Григорије Цамблак, описујући стање у манастиру, помиње челника Ивоја који је имао дужност да „чува место".[29] Не улазећи овом приликом у разматрање дужности војних, односно цивилних чувара манастирског добра, очито је да је нека врста одбране постојала, мада она није морала бити остварена кроз изграђен одбрамбени систем.[30] Питање постојања дечанске фортификације у овом тренутку остаје отворено.

Од објеката који су припадали манастиру, а нису се налазили у оквиру обзиђа, помиње се у дечанској повељи топионица — „коло гвоздено на алтинској земљи". Ужа локација и тип објекта остају непознати.[31]

О архитектури дечанског манастира се мало може говорити у овом тренутку. Једини средњовековни објекти — осим цркве — улазна кула и трпезарија, претрпели су битне измене и нису се сачували у свом изворном облику. Оба здања представљају карактери-

[20] *Исто*, 22 („као птичија гњезда").

[21] Уп. С. Новаковић, *нав. дело*, 652.

[22] Упоредити следеће манастире: Сопоћане, Милешеву, Студеницу, Ђурђеве Ступове итд.

[23]. Архиепископ Данило. *нов. дело*, 155

[24] Цамблак, *нав. дело*, 22.

[25] О манастирским зидовима Дечана уп. В. Р. Петковић и Ђ. Бошковић, *нав. дело*, 21.

[26] Уп. М. Шакота, *нав. дело*, 59 (1692. године пустошење Дечана); И. С. Јастребов, *Стара Србија и Албанија*, Споменик СКА XLI (1904) 27 (документ о паљењу Дечана из 1660); С. Новаковић, *нав. дело*, 655 (монахиња Евгенија 1389—1405. затиче попаљене Дечане).

[27] М. Милојевић, *Две дечанске хрисовуље*, Гласник СУД 12 (1880) 67; Р. М. Грујић, *Лична властелинства српских црквених представника у XIV и XV веку*, ГСНД XIII (1934) 63.

[28] С. Новаковић, *нав. дело*, 648.

[29] Цамблак, *нав. дело*, 36.

[30] S. Mojsilović, *Elements of Fortification of Monasteries in Medieval Serbia*, Balcanoslavica 7 (1978) 169—195.

[31] Локација топионице на алтинској земљи није дефинисана у погледу микролокације. „Алтинску земљу" је убицирао М. Пешикан, *Из историје топонимије Подримља* (п. о. из *Ономатолошког прилога* II), Београд 1981, 2—6.

стичне и репрезентативне целине; трпезарија је свакако најзначајнија грађевина поред манастирске цркве. Размотрићемо могућност препознавања првобитних облика тих грађевина, са намером да се ближе одреди њихов архитектонски тип.

Улазна кула дечанског манастира је изграђена у време подизања цркве, о чему сведоче и писани извори. Имена њених мајстора-градитеља су позната из оснивачког документа, у коме се наводи да „протомаистор Георгие и з'братиом Доброславом и Николом... трапезариу здаше и велики пирг над портом".[32] Првобитна намена куле подигнуте изнад главног улаза је делимично позната. У житију Стефана Дечанског Данило наводи да „над вратима манастира краљ сазда пирг и ту постави доброгласна звона".[33] Улазну кулу спомиње и Григорије Цамблак, наводећи да је „по висини равна црквеноме врху",[34] а на представи Дечана из 1748. године обележена је као „столп звонаре и часовах". У једном запису из XVI века на рукописној књизи, дечански игуман Евстратије, између осталог, наводи да је желео „вс стлп правилних књиг исплнити",[35] што указује на то да се дечанска библиотека тада, а вероватно и раније, налазила у кули. Да то није усамљен случај, показује и запис из 1388. године у рукопису сачуваном у Грачаници, из којег сазнајемо да је црква страдала, а библиотека изгорела у пиргу.[36] Осим писаних података о намени куле постоји и традиција која се очувала у манастиру (бележи је Гедеон Јуришић у прошлом веку),[37] по којој је у пиргу био параклис светог Ђорђа, што је такође уобичајен садржај (студеничка кула, на пример).[38] Ако се сагледају сви расположиви подаци, кула, која је свакако била изузетне висине, обједињавала је улаз — у приземљу, док су се у горњем делу налазиле библиотека, капела и, на врху, звонара. Није искључено, судећи по размерама основе, да су постојале и неке друге просторије, о којима нема података. Из свега произлази да је укупна висина куле могла бити приближна висини храма, која износи око 28 метара.

Функција куле је, свакако, у непосредној вези са архитектонским решењем. По свом хоризонталном плану то је квадратна грађевина са дужином странице 15 метара. Подељена је пиластрима у два једнака поља ширине 5 метара. Улази се налазе на северном и јужном зиду. Дуж источног и западног зида, у оба поља између пиластера, изведени су полуобличасти луци, а над средишњим делом сваког поља крстасти сводови, засновани над правоугаоном основом димензија 5 са 5,5 метара. Свод се ослања на четири отпорне тачке у угловима у правцу дијагоналних лукова — у овом случају то су пиластри, северни и јужни спољни зидови. Дебљина тих зидова износи 1,8 метара, док су источни и западни 2,9 метара. Укупна висина унутрашњег простора, од пода до темена свода, износила је око 8 метара. Приземље куле данас није очувано у пуној висини: сводови су порушени, а накнадна конструктивна решења су знатно изменила првобитни просторни концепт. По величини основе улазна кула Дечана улази у ред највећих грађевина тог типа, које су до сада идентификоване на средњовековним манастирским целинама у Србији. Зидана је каменом и опеком.

Вертикални архитектонски план није сачуван. Према писаним подацима и према ведути Дечана из XVIII века, висина је била једнака висини цркве. Габарит и изузетна дебљина зидова такође указују да је грађевина морала имати неколико спратова. Питање њеног вертикалног плана и архитектуре остаје у домену претпоставки. Може се говорити само начелно, на основу неких индиција које су распознатљиве у њеном хоризонталном решењу. Наредно разматрање се заснива на елементима као што су различите дебљине бочних зидова и оних у којима се налазе пролази, као и постојање прислоњених лукова

32 С. Новаковић, *нав. дело*, 648.
33 Архиепископ Данило, *нав. дело*, 155.
34 Цамблак, *нав. дело*, 22.
35 М. Шакота, *нав. дело*, 54.
36 Љ. Стојановић, *Записи и натписи* I, 51—52.
37 Гедеон Јосиф Јуришић, *Дечански првенац*, Нови Сад 1852, 8.
38 Р. Јовановић, *Ликовне представе куле у Студеници и њено датовање*, Саопштења VIII (1969), 81—85.

у оба поља, дуж источног и западног зида. Поменути луци нису искључиво конструктивни елементи неопходни крстастим сводовима. Они у овом случају представљају појасне лукове, који се користе код решења у којима се нижу поља са сводовима и то у функцији подеоног елемента, уместо обимних зидова. У дечанској кули, са источне и западне стране, појасни луци се прислањају уз обимне зидове. Такво решење може проистећи из потребе за примањем неког оптерећења одозго, које су морали да прихвате луци. Једна од могућности је да се зидно платно куле у горњој зони налазило на тој позицији, увучено од бочних источних и западних зидова. Ако се на првом спрату изврши смицање зидних маса, и то тако да се од спољног габарита повуче зид за дебљину једнаку дебљини северног и јужног зида, добија се поново квадратна основа, чија страница износи 11 метара. Таквим решењем би се знатно смањио габарит горњих основа, а самим тим и вертикално оптерећење.

Предложен архитектонски концепт (варијанта I) нема блиску паралелу са сачуваним објектима из XIV столећа на ширем подручју (сл. 2). Једина аналогија се може успоставити са изгледом куле на гравири из XVIII века. Да ли је Георгије Стојановић 1748. затекао кулу, или је приказао према традицији, није могуће утврдити. Чак и да је представа грађевине реална, слика затеченог стања, њен архитектонски изглед и секундарна пластика су, свакако, неодговарајући.

Друга варијанта архитектонског решења подразумева директан пренос хоризонталног плана у вертикални, што значи мултипликацију базиса по висини, на одређеним вертикалним растојањима. Велика дебљина источног и западног зида у основи, као и решење са прислоњеним луцима, у том случају припадају традиционалном решавању тако конципованог простора — примарна паралела је сама дечанска црква, а шире гледано основе улазних делова у Светим Арханђелима и Бањској. Архитектонски концепт приземља улазне грађевине у та два манастира је једнак дечанском (сл. 3). Таква замисао дечанске куле улази у ред решења XIV столећа, какве срећемо на Атосу, а једна од даљих паралела би се могла успоставити са пиргом у манастиру Велика Лавра.[39]

На основу досадашњих разматрања, више разлога иде у прилог претпоставци по којој кула у Дечанима није мењала свој габарит по висини. Предложена реконструкција изгледа, тип отвора и њихов распоред, свакако остају у домену теоријских разматрања.

Трпезарију и кулу манастира Дечани, подигнуте у време када и црква, градили су исти мајстори. О томе сведоче подаци из дечанске повеље.[40] Према речима Григорија Цамблака,[41] трпезарија је највеће здање после манастирске цркве. Објекат је данас обновљен, а његов спољни изглед одговара оном из XIV столећа. Истраживања грађевине су започета још четрдесетих година нашег века (Ђ. Бошковић),[42] а окончана су око 1960. године. Последња испитивања, сондирање грађевине и њену идеалну реконструкцију, извео је професор Слободан Ненадовић.[43] Пошто су резултати досадашњих проучавања познати, као и изворни облик грађевине (сл. 4), о томе овом приликом неће бити речи. Размотрићемо нека од питања која су у непосредној вези са трпезаријом, а односе се и шире, на просторни тип дечанског манастира.

Особеност манастирске трпезарије у Дечанима не лежи само у њеним изузетним димензијама — унутрашња дужина 31,7 метара, ширина 10,5 и висина око 8 метара — по којима се може поредити са највећим објектима те врсте у средњовековној Србији, већ и у њеном архитектонско-просторном решењу. Ритмично смењивање поља са отворима и пиластрима, на оба паралелна зида, северном и јужном, међусобно се не поклапа. Наспрам сваког отвора на јужном зиду, налази се пиластер на спољном северном платну.

[39] А. Орландос, Μοναττηριακή ἀρχιτεκτονική, Атина 1958, 133, сл. 158.
[40] С. Новаковић, *Законски споменици*, 648.
[41] Цамблак, *нав. дело*, 23.
[42] В. Р. Петковић и Ђ. Бошковић, *нав. дело*, 109. и даље.
[43] С. Ненадовић, *нав. дело*, 305.

Укупан број пиластера на фасади према цркви износи 7, а према спољном простору 8, не рачунајући завршетке грађевине. Ширина поља и пиластера је на оба зида једнака. Разлог овом смицању елемената не треба тражити у конструктивним захтевима грађевине, пошто су пиластри архитектонски детаљ обликовања фасадних површина. У овом тренутку је могуће изнети две претпоставке: прва — спољашње лице грађевине је решавано у склопу са суседним објектима, па је ритам поља прилагођен тим условима; и друга — ту неправилност је можда условио унутрашњи распоред трпезарије. Првој претпоставци иде у прилог и аналогно решење код северних грађевина у Светим Арханђелима код Призрена, такође са поремећеним ритмом спољних и унутрашњих подесних елемената.[44] Оригинални унутрашњи распоред дечанске трпезарије је још у протеклим столећима поремећен, посебно изградњом кухиње, вероватно у XVI столећу, тако да немамо податке за било какву анализу. Осим распореда пиластера и решење споја апсидалних зидова са подужним северним и јужним није симетрично, тако да се полукруг апсиде не прислања на исту вертикалну раван. Разлог за то вероватно треба тражити у презиђивању апсиде у млађем периоду.[45]

Архитектонска замисао зграде јасно указује на то да је пројектована као слободно стојећи објекат, а не као грађевина у низу — уз манастирске обимне зидове. Северна и јужна фасада су подједнако пажљиво обликоване — издељене пиластрима и прозорским отворима. На исти начин су решене трпезарије у Бањској и Светим Арханђелима, такође подигнуте почетком, односно у првој половини XIV столећа (сл. 5). У оба манастира трпезарије су зидане као самостални објекти, код којих су све четири фасаде посебно обликоване. Не улазећи у архитектонско решење основа грађевина, ти објекти имају исти просторни концепт. У претходном раздобљу та здања су грађена као репрезентативне зграде, али у склопу манастирских зидова, код којих је била посебно обликована само једна — главна фасада — према цркви. На такав начин су у XII и XIII веку изграђене трпезарије у Ђурђевим Ступовима, Студеници, Сопоћанима и Градцу. Док је код Бањске и Арханђела јасно да је манастирска трпезарија смештена у оквиру унутрашњег простора насеља, са западне стране цркве, код Дечана је могуће само претпоставити да се са северне стране трпезарије налазио посебно издвојен простор, па би аналогно претходним и ова грађевина имала исти просторни концепт. О северном анексу Дечана је било речи раније, а чињеница која иде у прилог таквој претпоставци је и фасадно лице трпезарије са северне стране.

Разлози који су утицали да се трпезарије у XIV веку граде као самостални објекти су бројни и захтевају посебно разматрање. Овом приликом треба напоменути да су трпезарије неких манастира на Светој Гори, између осталих Велике Лавре, Ватопеда, Ивирона и других, изграђене као самостална здања. Не треба заборавити да архитектонско решење тих зграда у Бањској, нарочито у Светим Арханђелима, има непосредну паралелу на Атосу.[46] Односи Србије и Свете Горе су свакако били пресудни у преузимању архитектонских решења, која свакако имају и неку другу, дубљу програмску подлогу. Дечанска трпезарија и манастир као просторна целина припадају, без сумње, објектима који су настали под непосредним византијским утицајима, који су преко Атоса пронашли пут до средњовековних градитеља у Србији. О томе сведочи и архитектура дечанске трпезарије, која је обликована као грађевина правоугаоне основе са пиластрима на спољним дужим страницама, са полукружним великим отворима, грађена каменом и опеком, на

[44] Трпезарија у Св. Арханђелима код Призрена по основи одговара трпезарији манастира Ватопеда на Атосу.

[45] С. Ненадовић, *Трпезарија протомајстора Ђорђа*, 296, наводи да оригиналној апсиди из XIV века припада само темељ и врло мало зида изнад земље.

[46] Уп. С. Ненадовић, *Душанова задужбина манастир Светих Арханђела код Призрена*, Београд 1966, 18. и сл. 13.

начин како се градило у византијском свету. Употреба опеке и камена истовремено, није карактеристична за грађење манастирских зграда у средњовековној Србији пре XIV столећа.

О архитектури дечанске манастирске целине можемо да говоримо једино на основу познавања две преостале грађевине — трпезарије и улазне куле. Срећна је околност што су се поред цркве очували карактеристични објекти целине, који омогућавају упоредну анализу са објектима у другим целинама из епохе и са архитектуром сакралне грађевине у чијој су непосредној функцији. Однос према општем у овом случају показује да је реч о византијском архитектонском типу, док однос према посебном пружа парадоксалну слику — архитектура дечанске цркве, без обзира на неке особености, подигнута у духу романичке традиције, није имала утицаја на архитектонски садржај других здања. Неки заједнички елементи у конструктивним појединостима се могу издвојити — употреба крстастих сводова у цркви и у кули — али без битнијег одјека у типу и карактеру архитектуре насеља.

Разлог за ово двојство можда треба тражити на релацији ктитор — сакрално здање, чија су суштина и значај одувек захтевали и посебан однос оснивача. Градитељи цркве нису истовремено и градитељи манастирског насеља.

Ако архитектонске антиподе сведемо на језик епохе, онда дечански храм, изузетне архитектуре, одсликава појединачне градитељске идеје, док градитељство манастирског насеља припада актуалној архитектонској клими.

L'ARCHITECTURE DU COMPLEXE MONASTIQUE DE DEČANI

SVETLANA MOJSILOVIĆ-POPOVIĆ

Le concept spatio-architectonique original de l'église de Dečani, conservé dans sa totalité, représente dans des cadres locaux, lorsqu'on le libère des transformations architecturales réalisées au cours des siècles suivants, un exemple presque unique de l'architecture sacrée originelle de la troisième décennie du XIVe siècle (1327—1335). Le ktitor, Stefan Uroš III Dečanski, a conçu et fait bâtir ce monastère de type communautaire. Le contenu architectonique et l'ampleur du complexe de bâtiments, situés en face de l'église, n'ont pas conservé leurs constructions en surface, excepté, semble-t-il, la disposition de base ainsi que deux bâtiments situés dans la partie ouest — le réfectoire et la tour d'entrée — qui, sous un aspect modifié, sont les seuls vestiges de l'architecture du complexe monastique médiéval. Les autres bâtiments, se trouvant du côté nord et du côté sud de l'église, ont été élevés au XIXe siècle et ont fait tout récemment l'objet de modifications et de rénovations. Enfin les murs extérieurs sud et nord du monastère servant également de murs pour les constructions les plus récentes, ont de même été rénovés au XIXe siècle.

L'aspect spatio-architectural actuel du monastère de Dečani, permet difficilement de reconnaître le concept originel de l'architecte. En tant que source unique, les restes fragmentaires de la disposition spatiale du monastère et des bâtiments originels ne constituent pas des éléments suffisants pour permettre l'identification des bâtiments du complexe original. La source principale pour l'interprétation de l'architecture que constituerait les restes des bâtiments sur le terrain, n'est pas accessible dans ce cas compte tenu que Dečani n'a pas encore fait l'objet de fouilles systèmatiques. Le petit nombre de données fournies par les sources historiques écrites concernant les constructions de Dečani, est de même insuffisant pour permettre une analyse de l'architecture du monastère. Les différents types de matériaux disponibles offrent cependant quelques possibilités pour permettre une reconstruction du plan spatio-architectonique original du monastère de Dečani. L'étude qui suit est une tentative de reconstitution du contenu architectural du monastère à l'aide des éléments de l'analyse architectonique ne concernant que les deux bâtiments médiévaux conservés.

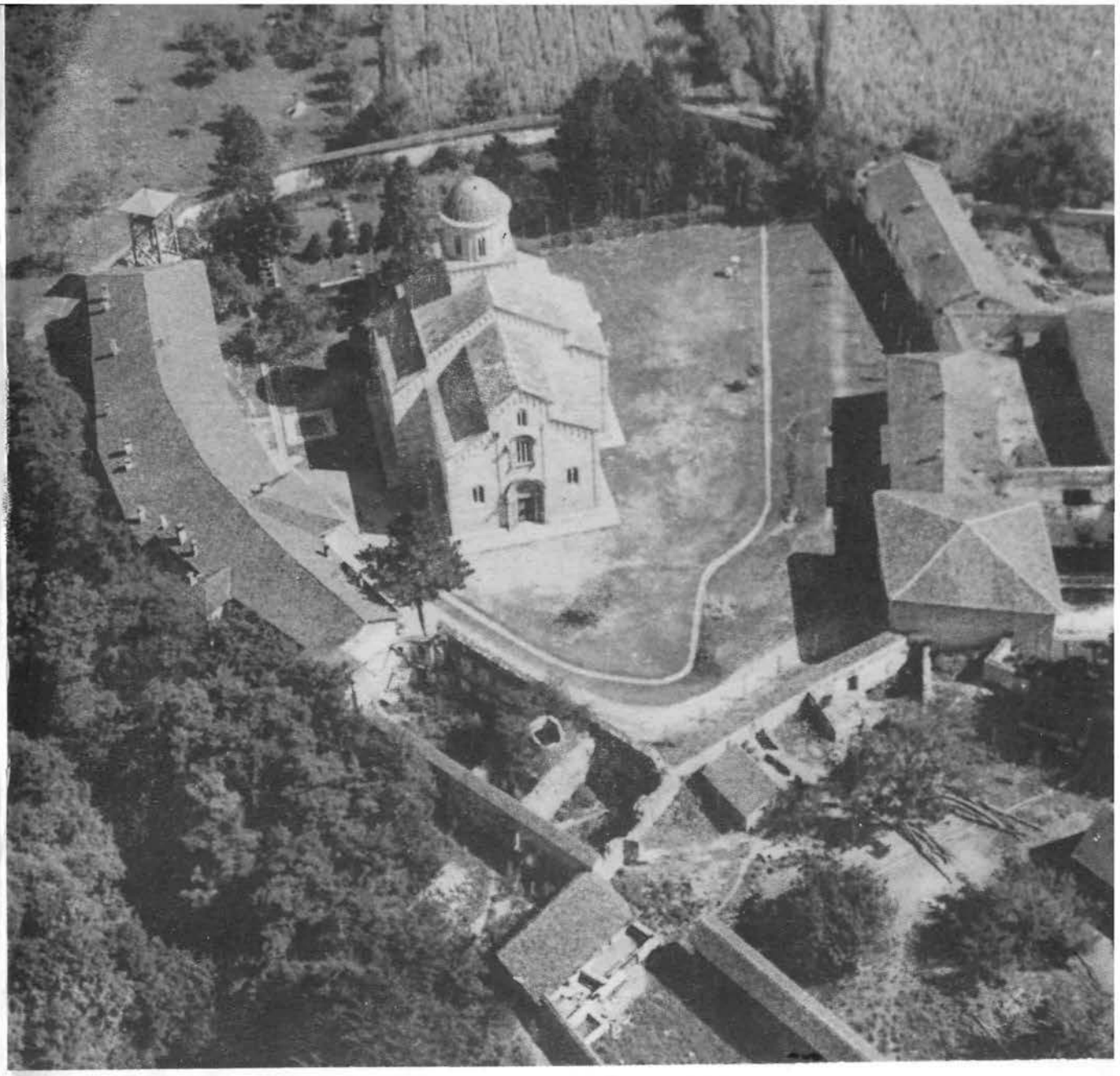
D'après son plan horizontal, Dečani a été élevé suivant le schéma médiéval établi pour la formation des ensembles monastiques, avec l'iconographie spatiale traditionnelle voulant que l'édifice sacré principal — l'église du monastère — se trouve au centre, entouré d'un

mur d'enceinte le long duquel s'appuient les autres constructions. Ce schéma est basé sur un plan de forme circulaire. L'entrée principale du monastère se trouve dans la partie sud-ouest de l'enceinte ouest et le réfectoire, dans la partie nord-ouest du même segment. La disposition des plus anciens bâtiments conservés: l'église, le réfectoire et la tour d'entrée ainsi que l'ornien tation des bâtiments par rappoit à l'église, révèlent que le coeur du monastère se trouvait alors vraisemblablement déjà à la place qu'il occupe aujourd'hui. L'espace libre, non construit, au centre duquel l'église occupe la place principale, semble de même confirmer la supposition selon laquelle l'étendue du monastère n'a pas connu de modifications importantes depuis le XIVe siècle. Le long de la partie nord-ouest et partiellement de la partie nord, il est possible de supposer l'existence, déjà au moyen âge, d'une unité fonctionnelle indépend ante, entourée d'un mur s'appuyant sur l'enceinte du monastère. Une telle possibilité semble confirmée par la solution architectonique du réfectoire du monastère qui présente au rez-de-chaussée des ouvertures d'origine orientées vers le plateau extérieur nord-ouest.

Dans cette étude l'auteur procède à une analyse comparative de la fréquence fonctionnelle des édifices à travers les sources écrites datant du XIVe au milieu du XVIIIe siècle, afin de déterminer, ne serait-ce que partiellement, la typologie d'utilisation de ces bâtiments. Les documents utilisés sont extraits du chrysobulle de Dečani, de la description de la construction de Dečani par le continuateur de Danilo, de la description de la construction de Dečani par Grigorije Camblak et de la liste de bâtiments dressée à partir d'une gravure de 1748. Ces documents mentionnent les constructions suivantes: une enceinte, une tour (pyrgos) au-dessus de la porte, un réfectoire, une cave pour le vin, un moulin, une forge (Chrysobulle de Dečani); une enceinte, une tour au-dessus de la porte, un réfectoire, des palais (bâtiments d'habitation) (Danilo); une enceinte avec de nombreuses tours, une tour fortifiée au-dessus de l'entrée, un réfectoire, une cuisine, des cellules, une higouménie, des cellules avec leurs rangées de lits (odar) éloignées de trois stades (Camblak); une enceinte militaire, une tour de clocher et des heures (stolp zvonare i časovah), un réfectoire royal avec sa cuisine, diverses cellules, un palais royal, une archimandrie et sa cellule, un bâtiment pour les hôtes (gostilnica) avec un hôpital, une petite cuisine, un moulin à eau, une fontaine (gravure de 1748). Sur la base de toutes ces données la liste complète des constructions serait: l'église, la forteresse — la forteresse avec de nombreuses tours, la tour au-dessus de l'entrée, le réfectoire, une cuisine, des palais, des cellules, une higoumanie, un moulin et une cave pour le vin, à l'extérieur du monastère, un hôpital et, dans un site plus éloigné, une forge.

Sur la base de cette analyse comparative l'auteur conclut que le contenu architectural de Dečani, ainsi que la disposition des bâtiments apparaisant sur la veduti de Dečani du XVIIIe siècle, correpondent à un état réel, ceci étant confirmé par l'affectation actuelle des bâtiments situés dans la partie nord du monastère. Cette gravure de Dečani datant de 1748 constitue dans ce cas une source pour l'identification de la fonction des bâtiments et la détermination de leur emplacement, tandis que leur solution architectonique doit être acceptée comme une interprétation libre, dans laquelle apparaissent vraisemblablement certains éléments réels — du moins dans les détails — à en juger par la représentation de l'église de Dečani.

Les observations précédentes ont été effectuées dans le but de déterminer d'une façon indirecte l'emplacement des bâtiments médiévaux du monastère. A côté du réfectoire et de l'entrée, clairement définis, on remarque que l'archimandrie occupe le même emplacement depuis la première moitié du XVIIIe siècle: à ses côtés se trouve le palais royal — c'est-à-dire le bâtiments d'habitation (konak) de Miloš, qui a été rénové. D'après la continuité fonctionnelle de cet emplacement on peut supposer que l'higoumenie, avec à ses cotés certains des édifices officiels — palais, se trouvait à la place occupée aujourd'hui par l'archimandrie. Compte tenu que l'ancien réfectoire du monastère a connu d'importantes modifications — sa configuration intérieure a été complétée avec l'ajout d'une cuisine dans la partie centrale, tandis que sa façade a été modifiée par un découpage en étages — la cuisine d'origine devait se trouver à l'extérieur, à proximité. Son existence en tant qu'édifice indépendant est mentionnée par Grigorije Camblak. Si du côté nord se trouvait l'higouménie, aujourd'hui l'archimandrie, la seule position restante pour cette cuisine est le long du mur ouest du réfectoire, adossée au mur d'enceinte ouest du monastère. Dans le prolongement de ce bâtiment, en allant vers la tour d'entrée, devait se trouver un bâtiment d'habitation (sur la gravure le bâtiment pour les hôtes), qui, de façon certaine, ne renfermait pas d'hôpital dans ses murs au XIVe siècle, comme cela est mentionné sur le document du XVIIIe siècle. Ceci ne signifie pas pour autant qu'un hôpital n'ait pas pu se trouver à cet endroit au XVIIIe siècle, suite aux modifications du programme qui ont pu être effectuées depuis le moyen âge. Les cellules des moines se trou-

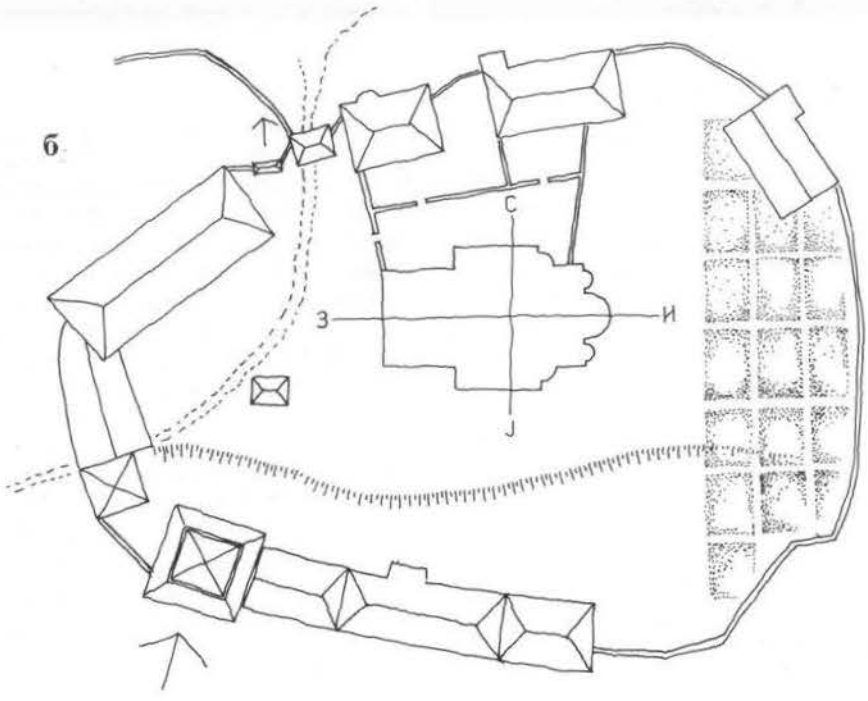


Сл. 1. Манастир Дечани, садашњи изглед
Fig. 1. Dečani

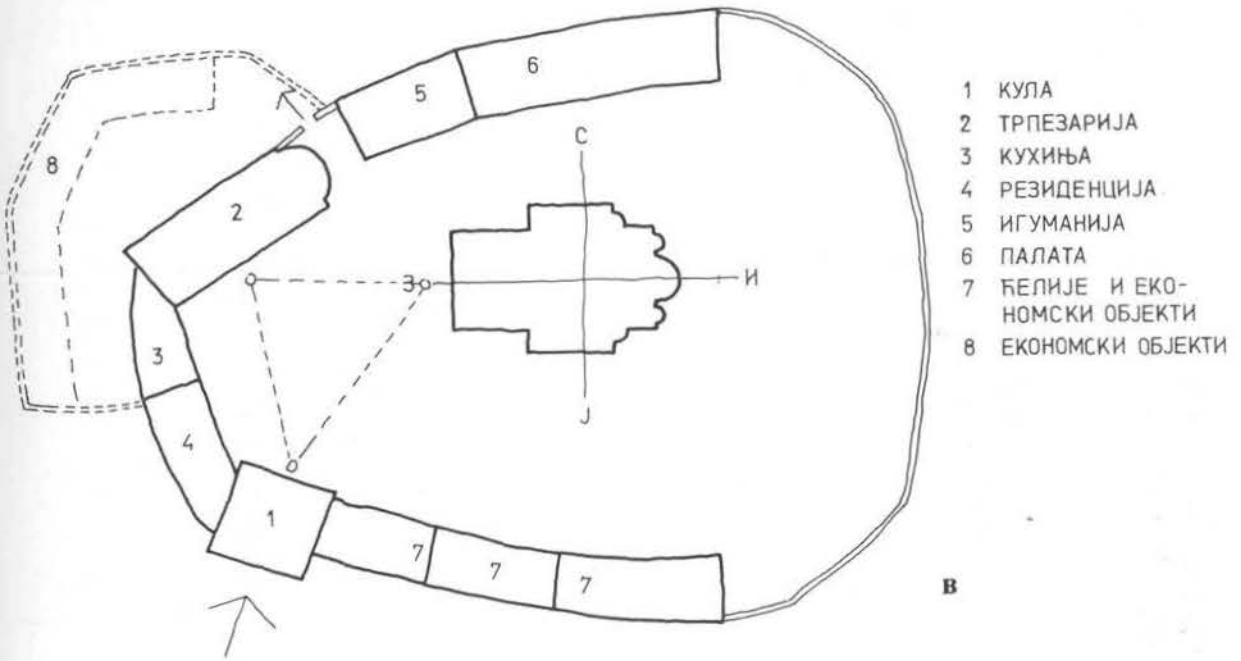
а

СТАЊЕ ПРЕМА ГРАВИРИ ИЗ 1748 ГОД.

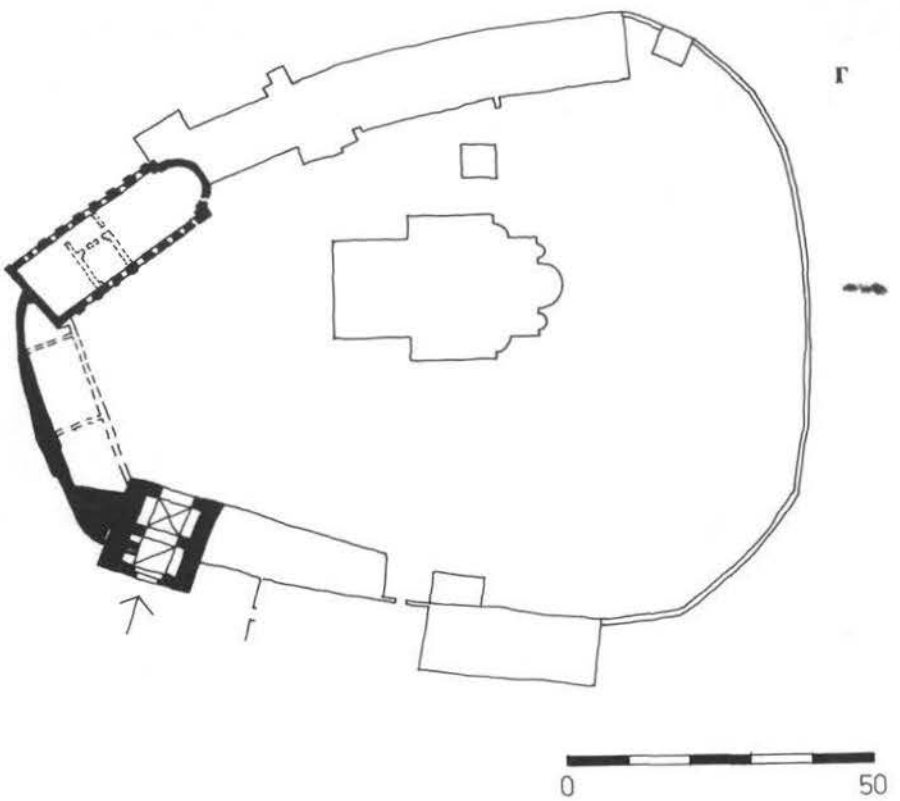
б



ПРЕТПОСТАВЉЕНА СРЕДЊЕВЕКОВНА ДИСПОЗИЦИЈА

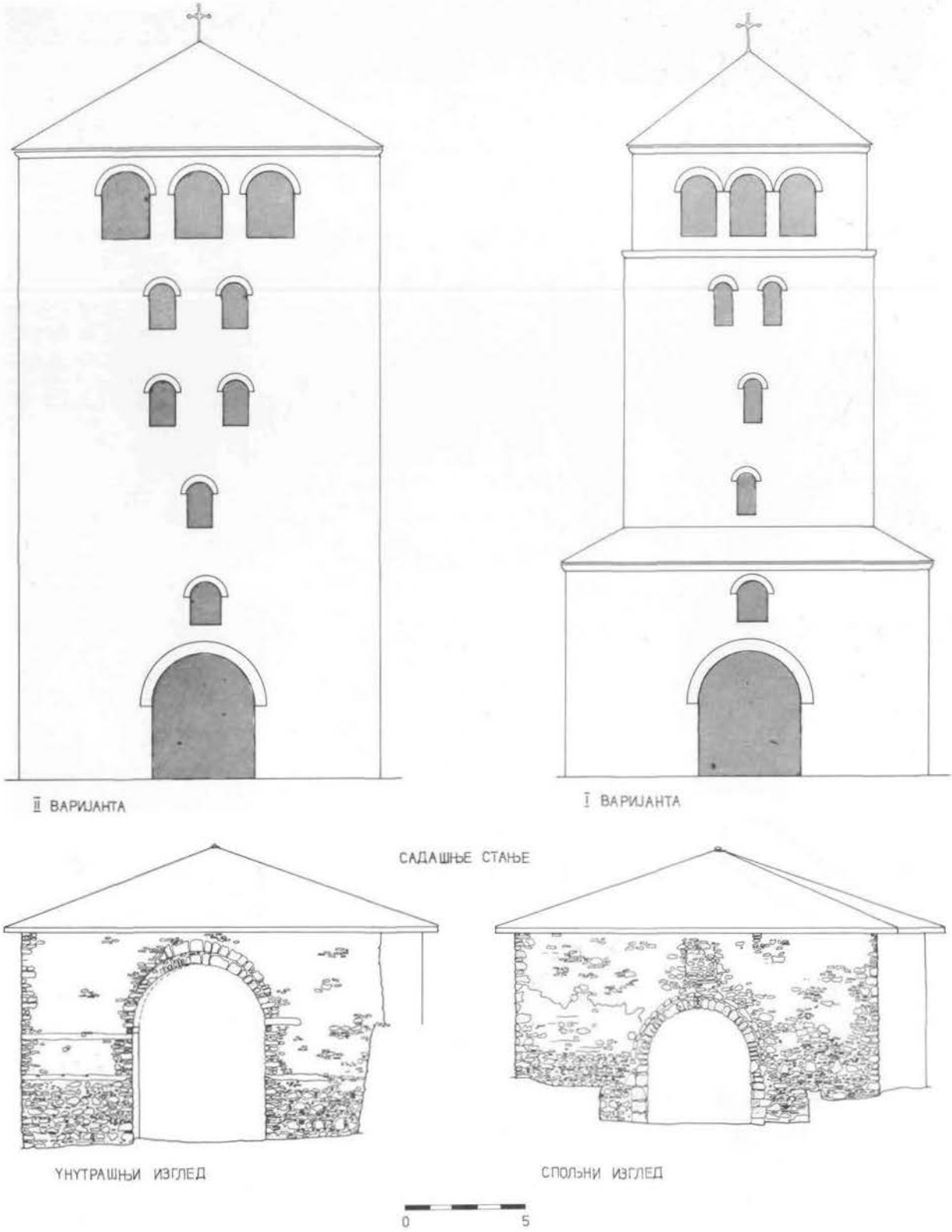


САДАШЊЕ СТАЊЕ



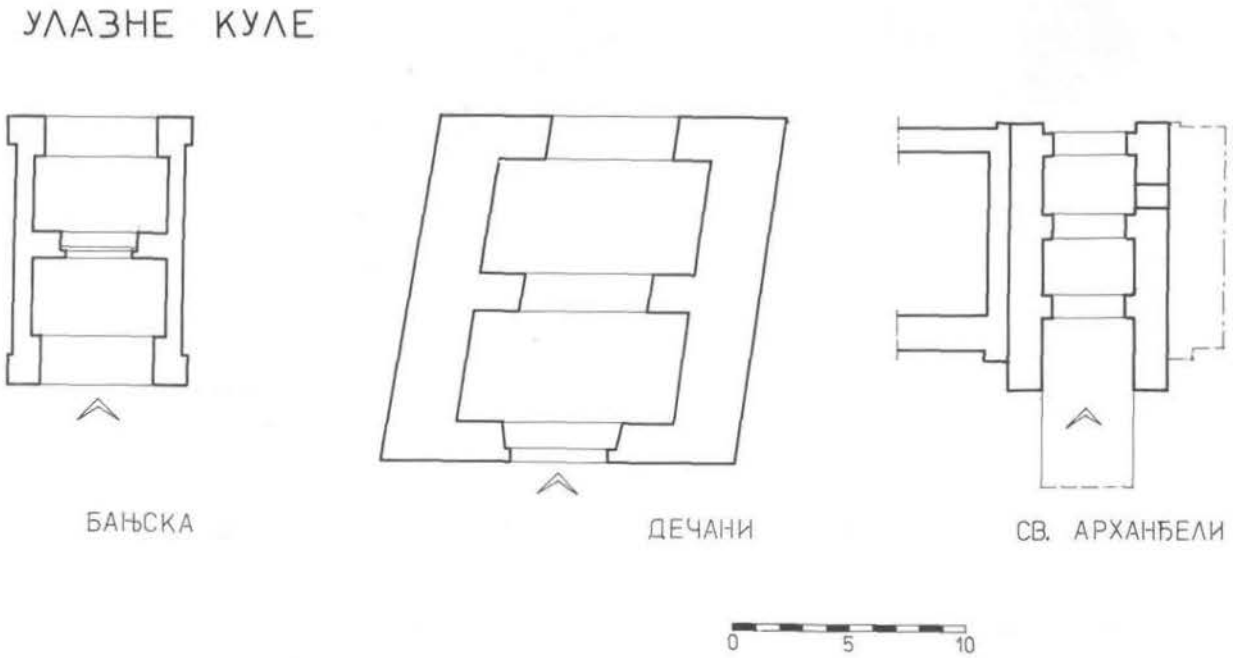
Сл. 2. (а, б, в, г). Манастир Дечани

Fig. 2. (a, b, v. g). Dečani

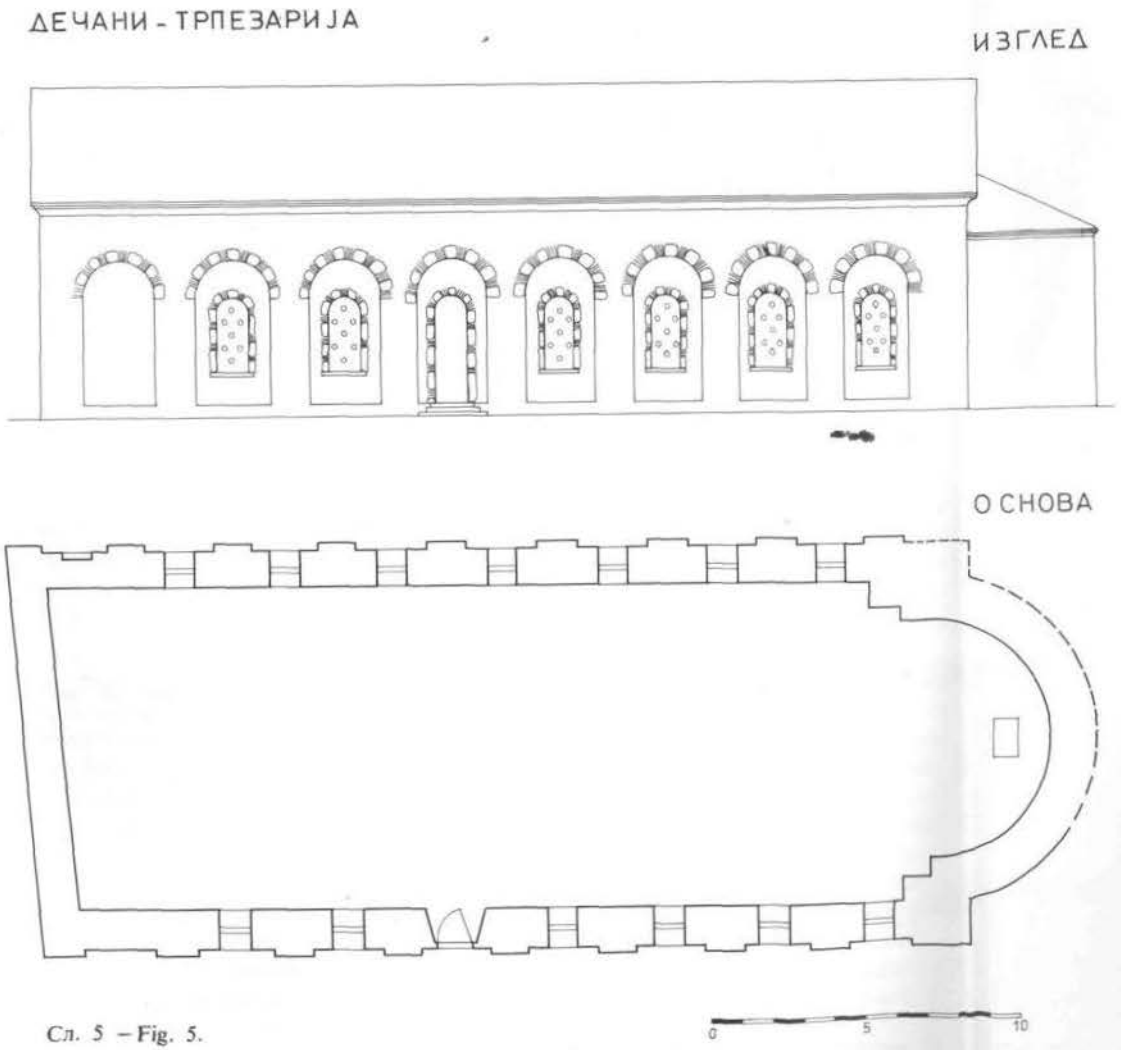


Сл. 3. Дечани, улазна кула, идеална реконструкција

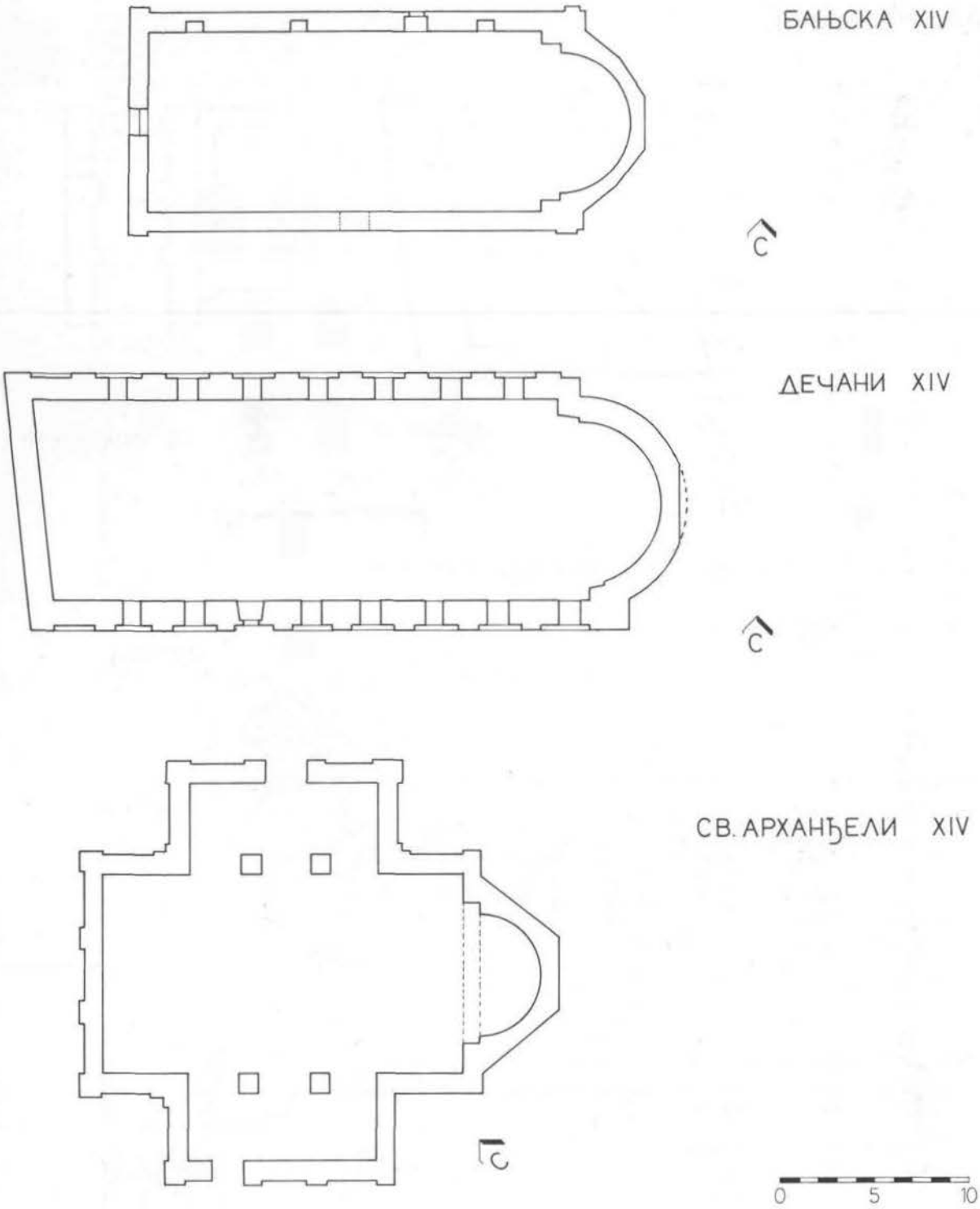
Fig. 3. Dečani, tour d'entrée, reconstitution, idéal



Сл. 4. Улазне куле из XIV столећа — Fig. 4. Tour d'entrée du XIVe siècle



Сл. 5 – Fig. 5.



Сл. 6. Основе манастирских трпезарија — XIV столеће

Fig. 6. Plan du réfectoire du monastère, XIVe siècle

vaient vraismeblablement dans la partie sud, le long du mur extérieur et ce, en étage («Comme des nids d'oiseaux», Camblak), tandis que leurs rez-de-chaussée, comme cela était l'habitude, servaient de hangars. De tous ces bâtiments de services on ne trouve mentionnée que la cave pour le vin et ce, dans le chrysobulle de Dečani. Il est possible d'établir des parallèles entre ces résolutions architectoniques et celles de presque tous les monastères médiévaux de Serbie étudiés jusqu'à aujourd'hui. Les constructions médiévales étaient bâties les unes à la suite des autres, comme nous le confirme Danilo qui parle de «bâtiments (polate) disposés sur un rang». Excepté l'église, les seuls bâtiments médiévaux ayant subsistés — la tour d'entrée et le réfectoire — ont subi des modifications très importantes et n'ont pas conservé leur aspect original. Il s'agit de deux édifices caractéristiques et représentatifs de l'ensemble du complexe monastique; le réfectoire etant certainement le bâtiment le plus important après l'église du monastère.

La tour d'entrée de Dečani a été construite à la même époque que l'église, comme en témoigne les sources écrites. Les noms de ses maîtres — constructeurs sont connus grâce au document de fondation dans lequel il est dit que «le premier maître Georgie avec les frères Dobroslav et Nikola... ont construit le réfectoire et la grande tour (pyrgos) au-dessus de la porte. *La fonction originelle de cette tour élevée au-dessus de l'entrée principale est partiellement* connue. Si l'on prend en compte tous les documents disponibles, cet édifice, qui était certainement d'une hauteur exceptionnelle, englobait toute l'entrée au niveau du rez-dechaussée, tandis que dans ses parties supérieures se trouvaient la bibliothèque, une chapelle et, au sommet, le clocher. Il n'est pas exclu, à en juger d'après les proportions des fondations, qu'il existait d'autres salles annexes, sur lesquelles nous ne disposons d'aucune donnée. Il ressort de tout cela que la hauteur totale de cette tour devait être proche de celle de l'église qui s'élève, elle, à environ 28 mètres. Le concept architectonique proposé pour cette tour par la variante I n'offre pas de proches similitudes avec les bâtiments du même type du XIVe siècle conservés sur un territoire plus vaste. Seule pouvant être relevée une analogie avec l'aspect de la tour apparaissant sur la gravure du XVIIIe siècle. Georgije Stojanivić a-t-il représenté la tour dans son aspect réel de 1748 ou l'a-t-il dessinée d'après la tradition? Cela est impossible à préciser. Même si cette représentation de l'édifice offre une image réelle du bâtiment existant alors, son aspect architectonique et sa plastique secondaire sont très certainement non correspondants. La seconde variante pour la résolution architectonique de cette tour propose une élévation verticale directe du plan horizontal, ce qui implique la multiplication du plan de base en hauteur, à des distances verticales précises. L'importante épaisseur du mur est au niveau des fondations ainsi que la résolution avec des arcs appuyés appartiendraient dans ce cas au type de résolution traditionnelle lorsqu'il d'agit de la conception d'un tel espace — le parallèle le plus important pouvant être établi avec l'église même de Dečani et, sur un territoire plus vaste, avec les plans des entrées des Saint-Archanges et de Banjska. Dans ces deux monastères le concept architectonique des rez-de-chaussée des bâtiments d'entrées est identique à celui de Dečani. Un tel concept de la tour de Dečani se range parmi les résolutions du XIVe siècle que nous rencontrons à l'Athos, tandis qu'un parallèle plus lointain pourrait être établi avec le pyrgos du monastère de la Grande Lavra.

Sur la base des observations faites jusqu'à présent, les arguments les plus nombreux sont ceux en faveur de la supposition suivant laquelle la tour de Dečani avait un gabarit constant en hauteur. La reconstitution proposée de son aspect, le type d'ouvertures et leur disposition, restent cependant du domaine des considérations théoriques.

La particularité du réfectoire du monastère de Dečani ne repose pas seulement dans ses dimensions exceptionnelles — longueur intérieure 31,7 mètres, largeur intérieure 10,5 mètres et hauteur intérieure 8 mètres — d'après lesquelles il peut être comparé avec les plus grands bâtiments de ce type en Serbie médiévale, mais aussi dans sa résolution architectonique. La disposition originale de l'intérieur du réfectoire de Dečani a été modifiée aux cours des siècles antérieurs, tout particulièrement avec la construction d'une nouvelle cuisine, vraisemblablement vers le XVIe siècle, de sorte que nous ne possédons aucune donnée pour quelque analyse que ce soit. Outre la disposition des pilastres, la résolution des jonctions entre les murs de l'abside et leurs prolongations sud et nord n'est pas symétrique elle non plus, de sorte que le demi-cercle de l'abside ne s'appuie pas sur le même plan vertical. Il faut vraisemblablement chercher la raison de cela dans la reconstruction de l'abside à une époque plus récente. Le concept architectonique du bâtiment révèle clairement qu'il a été conçu comme un édifice indépendant, et non comme un bâtiments devant se ranger à la suite des autres — le long du mur d'enceinte du monastère. Ses façades nord et sud découpées par les pilastres et les ouvertures des fenêtres ont toutes les deux fait l'objet d'une grande attention lors de leur concep-

tion. Les réfectoires de banjska et des Saints-Archanges, de même construits dans la première moitié du XIVe siècle, présentent le même type de résolution.

Nous ne pouvons parler de l'architecture de Dečani qu'en nous basant sur la connaissance des deux édifices conservés — le réfectoire et la tour d'entrée. C'est une chance qu'outre l'église, ces deux bâtiments caractéristiques de cet ensemble, permettant une analyse comparative avec les bâtiments d'autres ensembles de la même époque et avec l'architecture de l'édifices sacrés dont il sont en fonction directe, aient été conservés. Si le rapport envers le caractère général révèle qu'il s'agit ici d'une architecture de type byzantin, celui envers les détails offre, lui, une image paradoxale — l'architecture de l'église de Dečani, conçue en dépit de certaines particularités dans un esprit de tradition romane, n'a pas eu d'influence sur le contenu architectonique profane. Certains éléments communs au niveau des particularités de construction peuvent certe être mis en évidence — utilisation des voûtes croisées dans l'église et dans la tour — mais n'ont eu aucune répercussion notable sur le type et le caractère de l'architecture du reste du complexe.

TRADITION ET INNOVATIONS DANS LE PROGRAMME ET L'ICONOGRAPHIE DES FRESQUES DE DEČANI

BRANISLAV TODIĆ

Bien qu'elles fassent depuis plus d'un siècle l'objet d'un intérêt scientifique, les fresques de Dečani n'ont jamais été étudiées dans leur totalité, leur programme iconographique, et encore moins leur programme artistique, n'ont jamais été considérés sur un plan d'ensemble, tandis que leur importance pour l'art du XIVème siècle est pour l'instant davantage préssentie que réellement établie d'une façon précise. Il est parfaitement compréhensible qu'un tel monument n'ait attiré l'attention des chercheurs que par certains de ses segments: le nombre de scènes, de cycles et de figures que l'on y trouve dépasse de beaucoup par son ampleur tout ce qui a pu être créé ou du moins conservé dans toute autre église de Constantinople, Thesalonique ou Mistra, pour ne pas parler des églises conventuelle ou paroissiales de moindre importance de la période des Paléologues, et présente de fait toute une série de problèmes dus à cette multitude de thèmes et de choix au niveau du style. C'est ainsi qu'ont été expliquées de nombreuses spécificités iconographiques de Dečani, attentivement analysés les portraits des personnages historiques, constatées les innovations introduites sur le plan thématique par la peinture de cette église. On dispose également d'une série d'appréciations, dans l'ensemble exactes, concernant la portée de la réalisation artistique ainsi que les origines et les connaissances des peintres de Dečani.[1] Afin cependant de pouvoir porter une appréciation plus juste sur la décoration de cette église et d'avoir une vue d'ensemble de son répertoire, l'inventaire de la plupart de ces fresques accompagnées de leurs descriptions précises s'est révelé d'une importance capitale.[2] Cette publication a donné l'occasion de parler d'un «encyclopédisme» de la peinture de Dečani,[3] qui serait une *summa iconographica*, dans laquelle s'est fondue l'ensemble des connaissances de l'art byzantin tardif. La présence dans le programme de Dečani d'un grand nombre de cycles crées avant le milieu du XIVème siècle, et de plusieurs centaines de figures ou portraits rend difficile la recherche des idées directrices qui ont animé les conseils érudits du ktitor de ces fresques, le roi

[1] V. J. Đurić, *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd 1974, note 60, donne la liste des études consacrées aux fresques de Dečani, classées selon les problèmes qu'elles traitent. Les études les plus importantes parues après le livre de Đurić sont: J. Radovanović, *Runo Gedeonovo u srpskom srednjovekovnom slikarstvu*, Zograf, 5, Beograd 1974, 38—42; Ibid., *Ikonografske zabeleške iz Dečana*, Zograf, 9, Beograd 1978, 20—25; G. Babić, *O živopisnom ukrasu oltarskih pregrada*, ZLU, 11, N. Sad 1975, 34—35; Ibid., *O portretima u Ramaći i jednom vidu investiture vladara*, ZLU, 15, N. Sad 1979, 158—159; G. Subotić, *Prilog hronologiji dečanskog zidnog slikarstva*, ZRVI, XX, Beograd 1981, 111—135; B. Todić, *O nekim preslikanim portretima u Dečanima*, Zbornik Narodnog muzeja, XI/2, Beograd 1982, 55—67; I. M. Đorđević, *Predstava Stefana Dečanskog uz oltarsku pregradu u Dečanima*, Saopštenja, XV, Beograd 1983, 35—43; M. Šakota, *Dečanska riznica*, Beograd 1984; E. Haustein, *Der Nemanjiden Stammbaum*, Bonn 1985, 59—73.

[2] V. R. Petković — Đ. Bošković, *Manastir Dečani*, II, Beograd 1941, 1—71. De nombreuses reproductions de fresques illustrent le livre alors que les conclusions sur leur appartenance iconographique et stylistique demeurent peu abondantes et hasardeuses (voir plus loin: V. R. Petković, *Dečani*).

[3] V. R. Petković, *Dečani*, 70; S. Radojčić, *Staro srpsko slikarstvo*, Beograd 1966, 131; V. J. Đurić, *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, 59. Petković a employé ce terme pour la première fois dans son album *La peinture serbe du Moyen âge, II*, Beograd 1934, 41.

et tsar Stefan Dušan, (notamment le premier higoumène de Dečani, Arsenije, peut-être aussi l'archevêque Danilo II) ainsi que les peintres. On ne doit cependant pas douter du fait qu'il existait, aupréalablement établi, un programme de décoration très précis que les executants ont fidèlement respecté, ceci est prouvé par la disposition des scènes et cycles, la mise en valeur de certains thèmes alors que d'autres sont absents ainsi que par la façon dont les peintres se sont répartis le travail sur les différentes surfaces. Le choix des thèmes et leur réalisation ayant très certainement été dictés par les vastes surfaces des murs et des piliers ainsi que par la multiplication des espaces destinés à des fonctions liturgiques semblables.

Pour la réalisation de ces compositions et de ces figures individuelles dont le nombre dépasse plusieurs centaines, on a dû faire appel à de nombreux artistes venant de différentes régions et ayant de fait des expériences, des connaissances et des aspirations différentes. Cependant, quelle que fût leur valeur, tous ces artistes se rattachaient à l'art des premières décennies du XIVème siècle. En effet outre son antériorité dans le temps, c'est sur les oeuvres produites par cet art qu'ils avaient été formés, ce sont ses modèles dont ils se servaient et c'est son esprit, certe avec de sensibles modifications, qu'ils propageaient. Le choix des fresques, leur regroupement et leur aspect même révèlent que les artistes chargés de leur réalisation ont assez fidèlement, quoique difficilement, respecté les désirs des commanditaires et les idées des auteurs du programmes de fresques de Dečani. Si on exclut momentanément certaines solutions inhabituelles et rares, apparaissant ici pour la première fois, on constate que ces artistes ont abordé la question concernant la fonction de l'image et à sa place dans un ensemble ornemental du temple d'un façon très proche de celle des artistes des années 1300 et même des périodes antérieures, du XIIème siècle par exemple. La dernière grande réforme de l'office liturgique byzantin, achevée vers la fin du XIIème,[4] a introduit un grand nombre de textes poétiques concernant pour la plupart le thème de la Vierge et a vu, après 1265, les textes lus l'emporter sur les chants.[5] Les commentateurs de la liturgie tels que Nicolas Cabasilas, ont très sensiblement développé le rôle de l'Ancien Testament, de la naissance du Christ, de ses miracles et de ses actes, de ses souffrances et de ses apparitions après sa mort ainsi que les actes des apôtres et des évêques, les réunissant dans une acte unique visant au salut.[6] Ces mêmes tendances à voulois exprimer les vérités dogmatiques par un langage complexe fait de comparaisons et de narrations se sont reflétées aussi bien dans la pensée théologique que dans la littérature et la peinture. Cette nouvelle sensibilité s'est également exprimée dans l'art des XIIIème et XIVème siècles, donc durant la période des Paléologues par l'intermédiaire de thèmes célèbres qui ont reçu alors leurs premières réalisations picturales (comme cela est le cas pour l'Acathiste de la Vierge à Dečani) tandis que de nouveaux thèmes étaient adaptatés suivant les anciennes formules confirmées.[7] D'ici la moitié du XIVème siècle cette façon d'enrichir l'iconographie a été totalement adoptée à Constantinople, Thessalonique, au Mont Athos, en Serbie et à Mistra. La création d'une nouvelle image, basée sur une réception différente du texte, la recherche d'un nouveau réalisme offrant une nouvelle conception de la figure humaine, de l'espace et de la composition, et enfin l'introduction de cette nouvelle image dans l'espace de l'église — tout cela s'est trouvé réalisé dans la deuxième décennie du XIVème siècle. Un tel art s'est développé dans les principaux centres monastiques et épiscopaux de Serbie à l'époque du roi Milutin. La décoration de Dečani réalisée aux environs de 1338—1347/48, par conséquent du vivant de certains contemporains de la formation et de l'affirmation de cet art, est parti de celui-ci et, du moins dans ses conceptions de base, l'a fidèlement respecté.

[4] Cf. A. Grabar, *Les images des poètes et des illustrations dans leurs oeuvres dans la peinture byzantine tardive*, Zograf, 10, Beograd 1979, 16.

[5] O. Strunk, *Byzantine office at Hagia Sophia*, Dumbarton Oaks Papers, 9—10, Washington 1955—1956, 178—179.

[6] Nicolas Cabasilas, *Explication de la Divine liturgie*, Paris 1967.

[7] Cf. A. Grabar, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris 1979, 155—156.

Si la nouvelle réception du texte a amené sur le plan thématique un rapprochement vers l'attitude de l'illustrateur qui découpe chaque événement en plusieurs épisodes, le message y a par contre perdu le caractère direct et la force que lui donnait l'art du XIIIème siècle. Au lieu d'une image claire et bien ordonnée, strictement définie dans son cadre architectonique et ornemental, on voit apparaître une suite de scènes occupant jusqu'à la plus petite partie de mur, de voûte ou de fenêtre, nécessitant ainsi pour leur compréhension du temps et des déplacements de la part de l'observateur; chacune d'elles étant accompagnée de citations détaillées qui ainsi, parallèlement à l'image elle-même, en expliquent la signification par texte. Dans les constructions à plan basilical aussi bien que dans celles à plan centré où les différentes zones s'ouvrent sur les murs comme les pages d'un livre, cette décoration a été assez logiquement réalisée sous forme de frises ininterrompues. A Dečani cependant, l'architecture de l'église présentant un type plus complexe que celui qui dominait dans la première et la deuxième décennies du XIVème siècle, l'introduction de ce système de décoration traditionnel sur les murs et les voûtes s'est révélée particulièrement difficile.[8] D'une façon simplifiée la base de l'église reprend dans sa partie centrale les dispositions de l'église dite à plan «rascien»,[9] tandis que l'on trouve sur les parties latérales deux chapelles annexes dédiées à saint Démétrios et saint Nicolas, avec les espaces prévus pour recevoir un autel. Celles-ci se prolongent en direction du narthex qui est ici delimité par les travées ouest mal définies, quant à elles, sur le plan spacial. Le narthex avec sa conception architectonique très stricte répète en fait les solutions des exonarthex de l'art du XIIIème siècle. En d'autres termes, à Dečani, nous voyons s'inscrire dans le naos présentant une solution à cinq nefs très formelles une construction à coupole dont la décoration se révèle très proche de celle de l'église sépulcrale de Milutin à Banjska.[10] En accord avec cette décoration il a été procédé à un regroupement des fresques que l'on peut suivre à travers les thèmes traditionnels de l'autel, de la partie centrale du naos, de sa partie ouest, des chapelles latérales, et du narthex duquel la chapelle annexe de saint Georges ne se détache que par sa décoration alors que sur le plan spacial il s'agit du même espace. Bien sûr, tout comme sur le plan architectonique une telle division de l'espace ne constitue qu'une reconstruction idéalisée, de même en ce qui concerne la disposition des fresques et des cycles il ne s'agit là que d'une division *de principe*. Compte tenu que les murs de l'église à une seule nef, reconnue dans le schéma du plan, ont été réduits dans l'organisation spaciale à multitude de piliers, de pilastres, d'arcs et de voûtes les surplombant, la disposition en bandes horizontales des scènes de certains cycles a pu être abandonnée, ce qui a laissé aux peintres la possibilité de s'échapper par endroits de l'espace strictement délimité de certaines parties de l'église.

Une telle façon d'occuper l'espace avec la représentation de thèmes traditionnellement établis se ressent jusque dans le sanctuaire. Plusieurs scènes décrivant les actes du Christ et ses miracles ont trouvé sur les mur entourant l'autel, ainsi que dans l'abside même, ce qui n'avait jamais été le cas dans l'art byzantin tardif. Outre la Cène,[11] la Descente aux enfers,[12] et quelques autres scènes qui pouvaient être représentées en cet endroit, le programme décoratif de

[8] S. Radojčić, *Gračanica i Dečani*, Umetnički pregled, 4—5, Beograd 1940, 130—133; V. R. Petković, *Dečani*, 70.

[9] V. Korać, *Graditeljska škola Pomorja*, Beograd 1965, 107, 132—135, 206. M. Čanak-Medić a attiré aussi l'attention sur ce fait lors du symposium de Dečani dans le communiqué "*Uzori i projektantski postupak dečanskog neimara*".

[10] Il existe une littérature assez importante sur l'architecture de Dečani, les meilleures analyses sur les solutions spaciales de l'église sont apportées par G. Millet, *L'ancien art serbe. Les églises*, Paris 1919, 68—71; M. M. Vasić, *Žiča i Lazarica*, Beograd 1928, 74—85; Đ. Bošković — V. R. Petković, *Manastir Dečani*, I, 23—30 et passim; A. Deroko, *Monumentalna i dekorativna arhitektura srednjovekovne Srbije*, Beograd 1985^3, 77—85.

[11] Par ex. à l'église Saint-Georges à Ubisi; (Ш. Амиранашвили, *Исшория ірузинскоіо искусшва, I*, Москва 1950, 243).

[12] А. Дмитриевский, *Ошисание лишурічических рукошисей, I*, Киев 1895, 680—681; G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce, I/2*, Paris 1932, 312, pl. 84; G. Galassi, *Roma o Bisanzio*, Roma 1953, fig. 144; P. A. Underwood, *The Kariye Djami, III*, New York 1966, pl. 341; G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines*, Paris 1969, 93.

l'abside était très précisément defini depuis le XIIème siecle: la Vierge avec les anges, la Communion des apôtres, le Service de la liturgie, scènes qui sont toutes représentées ici à Dečani. Pour cette raison la représentation dans l'abside même de ce cycle lié au Christ, dénué de toute fonction liturgique précise, rappelle ici les monuments antérieurs à la période iconoclaste dans lesquels on pouvait également trouver de tels cycles à cet endroit.[13] La répartition des scènes représentant les apparitions du Christ après sa mort sur les murs et les voûtes du sanctuaire (fig. 1) présente pour sa part des analogies encore plus fortes. Ce cycle apparaît en effet à la même place dans les monuments datés du XIème au XIIIème siècle (Sainte-Sophie à Kiev, 1046—1061/ /67, l'église de la Dormition à Arkaži, 1189, Sainte-Sophie à Trébizonde, Sopoćani, aux environs de 1263),[14] pour réapparaître dans les monuments datant de l'époque de Dečani (L'Evangélistria à Mistra, l'Eglise de la Vierge à Peć, etc.). Peintes sur les piliers situés devant le sanctuaire et dans celui-ci, sur les murs et sur la voûte, quatorze scènes reprennent en détail les apparitions du Christ aprés sa mort. Ces mêmes scènes apparaissaient déjà presque dans le même ordre, dans le naos de Notre-Dame de Ljeviška, à Staro Nagoričino et à Gračanica.[15] Elles sont ici, dans le sanctuaire, mises en relation avec la sainte table qui symbolise le tombeau du Christ et sont directement rattachées à la liturgie, puisqu'à la fin de l'office liturgique le prêtre commémore le Christ ressuscité à travers toute une série de gestes liés à la communion. A Dečani la prothèse présente un cycle de la Vierge suivant essentiellement le texte du Prôtoévangile de Jacob qui apparaissait à cette même place dans de nombreux monuments antérieurs construits entre le XIème et le XIVème siècle (Sainte-Sophie à Kiev, Staraja Ladoga, Nereditsa, Sopoćani, Staro Nagoričino).[16] Dans cette partie de l'église les peintres ont également représenté les scènes de l'Ancien Testament qui se rattachent directement à l'Incarnation du Christ et à la Vierge: La Toison de Gédéon et le Tabernacle, puis l'Echelle de Jacob et le Combat de Jacob et de l'ange. Ces scènes, en tant que préfigurations de la Vierge sont très fréquentes dans l'art des Paléologues, et on les retrouvent à la même place au Prôtaton (vers 1300), à Gračanica (1318—1321), et à Zarzma en Géorgie (milieu du XIVème siècle).[17]

En accord avec le schéma traditionnel, on trouve dans la partie centrale du naos des compositions dans lesquelles on reconnaît facilement le système de décoration habituel pour l'espace se trouvant sous la coupole des constructions en croix inscrite, c'est-à-dire à une nef unique avec coupole. Les légers écarts que l'on ressent, davantage marqués dans la disposition que dans le choix des thèmes, sont dus aux spécificités de l'architecture de Dečani. Ainsi la décoration de la coupole est identique aux exemples que nous trouvons dans l'art serbe de l'époque de Milutin — l'Église du Roi (vers 1315), à Staro Nagoričino (1316—1318) et Gračanica.[18] En dessous du Christ Pantocrator représenté au fond de la calotte se développe la Liturgie céleste, les prophètes tenant en main rouleaux depliés ont trouvé place dans le tambour et les évangélistes,

[13] A Castelseprio (VIIIème siècle) le cycle de la Vierge se trouve dans l'abside, K. Weitzmann, *The Fresco Cycle of S. Maria di Castelseprio*, New Jersey 1951. Sur la voûte du sanctuaire de la chapelle annexe sud dans la Chora sont représentés deux miracles du Christ, la Résurrection du fils de la veuve et la Résurrection de la fille de Jaïrus qui avec la Descente aux enfers de l'abside forment un petit cycle lié à la résurrection, P. A. Underwood, *The Kariye Djami, I*, New York 1966, 196—198. Des scènes des miracles du Christ apparaissent également dans le diaconicon du Prôtaton au Mont-Athos (vers 1300), G. Millet, *Monuments de l'Athos*, Paris 1927, pl. 33/1.

[14] G. Millet — D. Talbot Rice, *Byzantine painting at Trebizond*, London 1936, 96—97; V. J. Đurić, *Sopoćani*, Beograd 1963, tabl. XXI—XXVI; V. N. Lazarev, *Древнерусские мозаики и фрески*, Москва 1973, 47, pl. 69—70.

[15] Au Prôtaton le Repas à Emmaüs est peint dans le diaconicon de l'abside. La fresque n'a toujours pas été publiée jusqu'à présent.

[16] J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident, I*, Bruxelles 1964, 204—205.

[17] G. Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 32/1—3; J. Radovanović, *Runo Gedeonovo u srpskom srednjovekovnom slikarstvu*, 38—42; L. Evseeva, *Peinture murale du XIVe siècle dans l'église du monastère Zarzma (Sources de l'iconographie et du style)*, IIe Symposium international sur l'art géorgien, Tbilissi 1977, 4.

[18] P. Popović — V. R. Petković, *Staro Nagoričino — Psača — Kalenić*, Beograd 1933, 11; R. Hamann-Mac Lean — H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Giessen 1963, Taf. 325; B. Todić et autres, *Manastir Studenica*, Beograd 1986, 197, 200—201.

sur les pendentifs. Si l'on excepte la Liturgie céleste qui n'a été introduite dans le programme de la coupole qu'au cours des premières décennies du XIVème siècle, une telle décoration est connue pour les période antérieures remontant jusqu'au IXème et Xème siècles depuis lesquelles elle avait été fidèlement respectée jusqu'à l'époque de Dečani et par la suite.[19] De même la disposition des Grandes Fêtes au-dessous de la coupole, dans la zone la plus haute du naos, (fig. 3), est conforme à la tradition développée dans l'art antérieur, tandis qu'en dessous d'elles les passions du Christ, sont réparties sur les voûtes et sur les parties supérieures des piliers et qu'encore plus bas, essentiellement sur les côtés tournées vers la soléa, on trouve la majorité des scènes liées aux miracles (fig. 6) et aux actes du Christ. Avant Dečani une telle disposition des cycles en zones avait déjà été réalisée à Chilandar (1313—1316), à Saint-Nikita près de Skopje (vers 1320)[20] et dans quelques autres monuments du début du XIVème siècle. Certaines scènes des cycle des miracles, des actes et des paraboles du Christ sortent de l'espace situés sous la coupole pour prendre place dans le sanctuaire, dans la travée ouest de l'église ou dans les nefs latérales, c'est-à-dire les chapelles annexes, ce qui était également en accord avec la pratique contemporaine ou légèrement antérieure des arts byzantin et serbe qui voulait que ces scènes fussent placées dans des zones secondaires (Prôtaton, L'église Métropolitaine et celle de la Vierge Hodighitria à Mistra, Timotésoubani en Géorgie, les Saints-Apôtres à Thessalonique).[21] Enfin la zone la plus basse offre une série de personnages essentiellement des martyrs et des saints guerriers disposés d'une façon relativement libre puisque, outre sur les piliers, on les trouve sur les murs de l'église, c'est-à-dire dans les chapelles annexes et dans la travée ouest. Dans l'ensemble, la zone la plus basse présente plusieurs regroupement intentionnels de figures; autour de l'entrée, du siège de l'higoumène (?), sur les murs latéraux et autour des tombes situées dans la travée ouest.

Les nefs latérales que l'on peut également considérer dans l'ensemble architectural comme une sorte de couloir périphérique entourant le naos de l'église, se terminent sur leurs parties orientales par des absides et reçoivent ainsi une fonction de chapelles annexes particulière. Dèjà depuis les VIème et VIIème siècles de telles chapelles latérales étaient utilisées pour la célèbration des cultes de certains martyrs ou saints et l'on y trouvait les cycles de leur vie et de leur martyre.[22] Les créateurs du programme iconographique de Dečani ont également pu trouver un modèle pour une telle solution dans l'art de leur époque: dans l'église Métropolitaine à Mistra, les nefs latérales présentent de telles chapelles annexes dédiées à saint Démétrios et aux saints Côme et Damien, où l'on peut également voir des représentations des cycles de leur vie, la nef sud de l'église Notre-Dame de Ljeviška offrait un cycle de la vie de saint Nicolas et la partie la plus orientale du couloir nord des Saints-Apôtres à Thessalonique, un cycle de Jean le Précurseur.[23] En accord avec la fonction liturgique de ces espaces, on trouve à Dečani dans les absides de ces chapelles annexes des représentations du Service de la liturgie et notamment dans celle dédiée à saint Démétrios une célébration de l'office par saint Sava et saint Arsenije de Serbie ce qui constitue une reproduction fidèle du modèle de la prothèse des Saints-Apôtres à Peć

[19] O. Demus, *Byzantine mosaic decoration*, Boston 1955, 17—22; S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des coupoles dans les églises du monde byzantin et postbyzantin*, L'information d'histoire de l'art, 5, Paris 1965, 185—199; J. Lafontaine-Dosogne, *L'évolution du programme décoratif des églises de 1071 à 1261*, Actes du XVe Congrès international d'études byzantines, I, Athènes 1979, 311—312.

[20] G. Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 64/2, 67/1, 72/1, 73/1, 75/2, 76/2; F. Mesesnel, *Živopis crkve sv. Nikite u Skopskoj Crnoj Gori*, Godišnjak Skopskog Filozofskog fakulteta, I, Skoplje 1930, 141—145.

[21] G. Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 33/1, 34/1—3, 35/1; S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris 1970, 7, 11, pl. 7, 13; A. Xyngopoulos, *Les fresques de l'église des Saints-Apôtres à Thessalonique*, Art et société à Byzance sous les Paléologues, Venise 1971 (l'auteur ne mentionne pas deux scènes du narthex situées sous la coupole nord-ouest: le Christ prêchant et la Parabole des dix vierges).

[22] G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines*, 84.

[23] S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, 36, pl. 7—8; A. Xyngopoulos, *Les fresques de l'église des Saints-Apôtres à Thessalonique*, 86—87; D. Panić — G. Babić, *Bogorodica Ljeviška*, Beograd 1975, 64—65

tance particulière au XIVème siècle, car elles ont permis dans la peinture d'étendre le répertoire des thèmes jusqu'à ses limites extrèmes[39].

En tant qu'une des formes les plus avancée de la tendance à représenter par des moyens narratifs les conceptions théologiques ou autres contemporaines du XIVème siècle,[40] la peinture de Dečani a repris de numbreuses solutions datant des époques précisément portées vers un tel mode d'expression c'est-à-dire les solutions de l'art du XIIème siècle et de celui des environs de 1300. Les fresques de Dečani montrent en particulier une très grande ressemblance, allant jusqu'à la répétition pure et simple de nombreux modèles, avec les oeuvres paléologues précosses. Sans aborder la question de leur réalisation artistique même, il est possible dans un grand nombre de cas de déterminer l'origine des solutions artistiques de certains thèmes ainsi que les chemins qu' elle sont empruntés pour parvenir jusqu'aux artistes de Dečani (fig. 2). Le schéma de la Cène avec la mise en relief du Christ par sa position en tête de la table, a eu pour modèle la composition du Prôtaton déjà reprise à Notre-Dame de Ljeviška, Gračanica ainsi que dans des monuments plus proche dans le temps.[41] L'Incrédulité de Thomas, »Pierre, pais mes brebis«, Vocation de Matthieu le Christ appelant tachée ainsi que toute une série de scènes liées au Christ présentent une forme identique dans les églises du roi Milutin et à Dečani. Les scènes de cycle de la jeunesse de la Vierge et les Grandes Fêtes se rattachent aux arts constantinopolitain et serbe du début du XIVème siècle. Cependant l'utilisation du texte comme base principale et son interprétation à la lettre ont amené une modification importante de l'aspect de certaines scènes. Au lieu de la realisation tendant à condenser le texte que l'on avait auparavant, le cycle des Passions illustrent ici chacun des quatre évangiles à part, ce qui entraîne la répétition de scènes identiques (le Chemin du Golgotha d'après Jean 19: 17, puis d'après les évangiles synoptiques, Luc 23: 26—32, Matthieu 27: 32, Marc 15: 21) ou l'introduction de scènes inédites dans l'art byzantin (les Soldats tombés à terre, Jean 18: 3—6, les Principaux sacrifaicateurs achetant le champ du potier, Matthieu 27: 6—10, le Christ buvant le vin mélé de fiel, Matthieu 27: 34, (fig. 4), les Principaux sacrificateurs scellant le sépulcre, Matthieu 27: 66).

L'introduction de la narration dans certains thèmes s'est faite aux dépens de la signification symbolique qui était la leur dans l'art des époques précédentes. Les textes détaillés ont amené le découpage de ces thèmes en épisodes mineurs dont seul l'ensemble a conservé la signification originale. C'est ainsi qu'a été crée le petit »cycle« des Proverbes de Salomon dans la partie ouest de la nef sud. Le proverbe de Salomon (9: 1—5) avait été illustré dans des monuments antérieurs datant de la »renaissance« des Paléologues (l'église de la Vierge Péribleptos à Ochrid, la Chora à Constantinople, Gračanica)[42] en tant que préfiguration de l'eucharistie ou de l'Immaculée Conception. Résultat d'une synthèse des significations contenues dans le passage ici mentionné de ce proverbe l'image offrait une personnification de la Sagesse (dans l'église de la Vierge Péribleptos à Ochrid elle est même identifiée avec le Christ) représentée devant les sept colonnes, installée à la table sur laquelle sont déposés la nourriture et les rouleaux écrits, deux jeunes filles portant des récipients se tanant sur le côté. A Dečani ce même texte a été développé

[39] A propos de l'apparition à Dečani des Actes des Apôtres, cycle rare dans la peinture murale du XIVème siècle, il faut relever l'importance des paroles de Cabasilas: «Les rites qui viennent après l'acte du sacrifice font penser à la 'Promesse du Père', selon les paroles du Sauveur lui-même (Luc 24 : 49), c'est-à-dire à la descente du St-Esprit sur les apôtres, à l'évangélisation des peuples réalisée par ses apôtres et sa communauté divine», Nicolas Cabasilas, *Explication de la Divine liturgie*, 68, 128; cf. aussi R. Bornert, *op. cit.*, 241.

[40] C'est pour cela qu'il est impossible de comparer la thématique des fresques de Dečani avec les vitraux gothiques (V. R. Petković, *Dečani*, 70). Les ressemblances formelles proviennent du rapport totalement différent envers le texte et la liturgie, ainsi que la tradition différente qui se trouve à leur base.

[41] G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'evangile*, 305.

[42] V. R. Petković, *Freske sa predstavom Premudrosti*, Zbornik u čast Bogdana Popovića, Beograd 1929, 317—321; J. D. Stefanescu, *L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Bruxelles 1936, 139—142; S. Radojčić, *La table de la Sagesse dans la litterature et de l'art serbes depuis la début du XIIIe jusqu'au début du XIVe siècle*, ZRVI, 16, Beograd 1975, 215—224.

ce qui a amené la création de quatre scènes, chaque verset étant ainsi séparément illustré. Dans la première de ces scènes »La Sagesse a bâti sa maison, elle a taillé ses sept colonnes« (Proverbes 9: 1—2) la Sagesse est représentée sur un trône avec à ses côtés la table sur laquelle sont posés le pain et la coupe. Elle est peinte sous les traits d'un ange tenant en main un rouleau et l'on voit derrière elle une construction avec sept colonnes. Cette image constituait déjà la partie centrale du thème »la Sagesse a bâti sa maison« dans les monuments plus anciens.[43] Les jeunes filles des versets 3—4 (»Elle a envoyé ses servantes, elle crie sur le sommet des hauteurs de la ville: Que celui qui est stupide entre ici!«) peintes, à Gračanica par exemple, à côté de la table à laquelle siège la Sagesse, font ici l'objet d'un épisode à part: elle apparaissent derrière la table sous les traits d'anges tenant dans leurs mains levées une coupe et un pain. Les deux scènes suivantes dans lesquelles est exprimé d'une façon particulièrement précise le sens eucharistique du thème illustrent le verset 5 du proverbe: »Venez mangez de mon pain, et buvez du vin que j'ai mélé« avec des anges offrant au hommes le pain et le vin. L'aspect de cette image se rapproche ainsi très fortement de la composition centrale de la Communion des apôtres, et sur le plan de la signification ces deux images sont partiquement similaires. On peut en conclure qu'un même texte, conservant la même signification, a été interprété sur le plan iconographique de façon semblable aux environs de 1300 et trente ans plus tard à Dečani, avec cette différence notable que dans ce dernier monument le langage symbolique a été enrichi par la narration, une scène riche en significations a été développée en une série d'épisodes dans lesquels le caractère eucharistique du thème est souligné d'une façon plus précise grâce la séparation des deux dernières scènes (fig. 11).

Un second cycle, nouveau cette fois, lié au Livre du prophète Daniel, montre un autre procédé appliqué par les créateurs du programme de Dečani pour enrichir son répertoire. On y trouve réunies des scènes de l'Anciens Testament provenant du texte du livre du prophète Daniel[44] — Le songe de Nebucadnetsar (Nabuchodonosor), (Dan. 2: 1—35), Les trois Hébreux dans la fournaise (Dan. 3: 19—26) et Daniel dans la fosse aux lions (Dan. 6: 16—22) — qui dans l'art plus ancien étaient le plus souvent représentés comme des préfigurations des mystères du Nouveau Testament. Ce procédé constituant à regrouper des scènes de l'Ancien Testament liées à une même source et dotées de significations semblables, datait déjà de la deuxième décennie du XIVème siècle: à Gračanica trois événements liés à l'ancêtre Abraham — Abraham accueillant les trois anges, l'Hospitalité d'Abraham et le Sacrifice d'Isaac — ainsi que quelques autres épisodes sont regroupés sur le mur sud du sanctuaire.[45]

Ces deux »cycles« se révèlent intéréssants pour la recherche des origines des fresques de Dečani et l'étude des modifications que l'iconographie byzantine y a subies. Ayant déjà montré que les créateurs de l'ensemble décoratif de Dečani ne s'étaient pas écartés de façon notable des modèles de décoration des églises des premières décennies de l'art des Paléologues, et ce malgré les difficultés et les limites qu'imposait l'architecture intérieure complexe du bâtiment, nous pouvons également constater le même phénomène en ce qui concerne les résolutions artistiques des thèmes principaux du fait de l'existence de nombreux schémas iconographiques identiques ou semblables dans la période antérieure. Cette parenté avec les monuments de la fin du XIIIème eu du début du XIVème siècle est telle que Dečani se rattache à ceux-ci par un très grand nombre de ses fresques. Cependant l'influence décisive exercée par le texte parlé sur l'art des Paléologues précosse s'est transformé à Dečani en une prédominance absolue quis' est reflétée d'une façon in-

[43] V. R. Petković, *La peinture serbe du Moyen âge, I*, pl. 53/a; G. Millet — A. Frolow, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie, III*, Paris 1962, pl. 13/2.

[44] Le dimanche avant Noël représente la reminescence des trois jeunes saints, Ananias, Azaria et Misaël et du prophète Daniel. On chantait à propos des trois jeunes Hébreux dans la fournaise et de Daniel dans la fosse aux lions à l'akolouthie, I^{e} tropaire, et ils étaient mentionnés dans la liturgie par prokimenon (Dan. 3, 26—27). Cf. *Le Typicon de la Grande Eglise, I*, Rome 1962, 134.

[45] V. R. Petković, *La peinture serbe du Moyen âge, I*, Beograd 1934, pl. 54/b, 56/b, 63/a.

contestable sur le plan de l'iconographique. Au lieu d'avoir une image concise, chargée de toutes les significations du proverbe sur la Sagesse, nous avons ici à Dečani une représentation qui, soumise au texte, est découpée en plusieurs épisodes dont seul l'ensemble conserve la symbolique et le sens anciens.

Les principaux thèmes de l'art byzantin sont représentés à Dečani par tous les moyens élaborés avant le milieu du XIVème siècle. L'Incarnation du Christ, l'Eucharistie et la secondes venue du Messie apparaissent sous forme de longs cycles ou d'images isolées dans lesquels il n'est pas difficile de reconnaître et de mettre en évidence l'influence de la liturgie et des services religieux liés aux principales fêtes du Christ et de la Vierge ainsi que celle de nombreux cantiques ou textes apocryphes lus. Les thèmes liturgiques sont peints dans le sanctuaire, dans les chapelles annexes et dans la coupole. Au sommet de l'abside centrale on trouve une représentation de la Communion des apôtres (fig. 8) ou le Christ-archiprêtre, vêtu d'un somptueux sakkos et tenant en main un rouleau, officie au saint mystère de la communion.[46] Faisant l'objet d'une double représentation, il se tient à côté de la table sur laquelle se trouve un chandelier et la patène contenant le pain, les portes ouvertes du temple apparaissent dans le fond et un ange-diacre tenant un rhipidia est peint à côté de chacune des représentations du Christ. Les saintes offrandes sont gardées par deux chérubins représentés sous le ciborium. Certains éléments de cette image rappellent le Tabernacle. Les portes du temple, les chérubins au-dessus de la table, le chandelier avec la bougie allumée et la patène contenant le pain, posés sur celle-ci, sont fidèlement peints d'aprés le texte: »et il y déposa en ordre les pains, devant l'Eternel comme l'Eternel l'avait ordonné à Moïse. Il plaça le chandelier dans la tente d'assignation, en face de la table, au côté méridional du Tabernacle; et il en arrangea les lampes. . .« (Ex. 40: 23—25). Le Tabernacle, en tant que préfiguration de la Vierge, était déjà représenté dans la prothèse de Dečani en relation avec la lecture de ce chapitre (Ex. 40) lors de la Présence de la Vierge.[47] A Dečani cet aspect évoquant la Communion des apôtres a été influencé de toute évidence par l'Epître de l'apôtre Paul aux Hébreux, plus précisément par le passage concernant le Tabernacle (Héb. 9: 1—28). Ce passage faisait partie de l'office de la Vierge, et était lu avant les évangiles. L'apôtre Paul y explique que le Christ est un »souverain sacrificateur, selon l'ordre de Melchisédek« (Ps. 110: 4, Héb. 5: 10, 7: 17—21) qui possède un sacerdoce éternel et qui peut pour toujours sauver ceux qui, par lui, se sont approchés de Dieu (Héb. 7: 24—25). Le premier tabernacle, nous dit l'apôtre Paul, renfermait *le chandelier* et *sur la table étaient les pains de proposition*. . . derrière se trouvaient *les chérubins de la gloire* qui couvraient le propitiatoire. . . Le saint esprit montrait par là que le chemin du lieu très saint n'était pas encore ouvert.[48] Mais *le Christ souverain sacrificateur* étant venu, il a traversé le tabernacle plus grand et plus parfait qui n'est pas construit de main d'homme,[49] il est entré *avec son sang* dans le lieu saint et a obtenu une rédemption éternelle (Héb. 9: 2—12). Tous les éléments les plus importants de cette épître de Paul (la table avec le pain et le chandelier, les chérubins, le Christ-archiprêtre) ont été introduits à Dečani dans la scène de la Communion des apôtres ce qui en a modifié à un tel point son iconographie que l'on ne peut lui trouver aucune analogie directe dans l'art byzantin. C'est l'église de la Transfiguration à Zarzma

[46] A propos du Christ archiprêtre, voir V. J. Đurić, *Ravanički žitvopis i liturgija*, Manastir Ravanica — spomenica o šestoj stogodišnjici, Beograd 1981, 53—56 (avec l'ancienne littérature).

[47] A propos de l'iconographie du Tabernacle, voir N. Beljaev, *La figuration de «L'arche d'Alliance» dans la peinture balkanique du XIVe siècle*, L'art byzantin chez les Slaves, I/2, Paris 1930, 315—324; J. D. Stefanescu, *op. cit.*, 135—139.

[48] Le Christ ouvrira les portes closes du nouveau temple «car elles sont pour le prince, le prince s'y assiéra et mangera le pain devant l'Eternel». Le temple s'emplira alors de la gloire de l'Eternel (Ez. 44 : 1—4). Ce passage du livre du prophète Ezéchie est lu pour la Présence de la Vierge à l'occasion de la célébration de la Vierge, nouvelle tente et tabernacle (E. Mercenier, *La prière des églises de rite byzantin, II/1*, Mon. de Chevetogne 1953^{2}, 149).

[49] La Vierge représente la nouvelle tente, elle se différentie de l'ancienne, selon Jean Damascène, par le fait que dans la première seule l'énergie divine était présente alors que dans la deuxième c'est Dieu lui-même qui apparaissait. Dans la première il y avait la manne et dans la deuxième celui qui donne la manne (S. Jean Damascène, *Homélies sur la Nativité et la Dormition*, Paris 1961, 62).

en Géorgie, datant de la moitié du XIVème siècle qui en offrait la scène la plus proche avec une fresque, à présent recouverte, représentant le Christ officiant dans le Tabernacle.[50] On peut également lui rapprocher, dans une certaine mesure, la Communion des apôtres se trouvant dans l'Eglise de la Vierge à Peć (1330—1337) où il semble que l'on puisse reconnaître au centre de la composition le tabernacle de l'Ancien testament sous la forme d'une église à coupole et devant celle-ci, un chérubin.[51] Après que le Christ-Sacrificateur fur entré dans le tabernacle les portes se sont écartées et sont restées ouvertes comme cela est également représenté sur la fresque de Dečani. La scène montrant le Christ offrant le pain et la coupe de vin aux apôtres est accompagnée de ses paroles prononcées lors de la Cène (Mat. 26: 26—28) qui a vu l'instauration de l'eucharistie et reprises sous la même forme par la liturgie.[52]

Déjà au IVème et au siècle les pères de l'Eglise expliquaient que par son incarnation le Christ avait réuni les tabernacles céleste et terrestre,[53] d'où le fait qu'on lui adresse les offices céleste et terrestre[54] et que les prêtres deviennent les égaux des anges qui entourent le trône de Dieu. Hormis quelques petites différences la Liturgie céleste de Dečani s'en tient à l'aspect qu' offre cette composition dans les monuments du début du XIVème siècle,[55] tout particulièrement à Gračanica, en notant cependant le fait que l'addition du texte du cantique des anges (»Saint, saint, saint est le Seigneur Sauveur, il emplit le ciel et la terre de sa Gloire«),[56] souligne le lien très fort qui la rattache à la liturgie terrestre. Tout comme lors des matines on chante »Sur la terre imitant la puissance divine nous chantons ton hymne: O Seigneur saint, saint, saint«,[57] déjà au IVème siècle, saint Cyrille d'Alexandrie enseignait que par le chant du cantique trois fois saint nous unissons dans la théologie, c'est-à-dire dans la connaissance et la glorification de Dieu ce qui est le propre des anges dans le ciel.[58] Par ce cantique la Liturgie céleste de Dečani se rattache également très fortement au Pantocrator autour duquel elle se trouve, tandis que la liturgie terrestre qui se développe depuis l'entrée principale jusqu'à l'espace situé sous la coupole où est représenté l'office des anges dans le ciel, apparaît de son côté comme une anticipation de la Liturgie céleste.[59]

Le thème de l'Incornation et de la Vierge Marie en tant que son instrument tenait une place importante dans les églises de la seconde moitié de XIIIème et du XIVème siècle. La mise en forme de son iconographie avait été très fortement influencée par les textes poétiques, les chapitres de l'Ancien Testament, les homélies et les textes apocryphes que l'office divin a adaptés et inclus dans le programme décoratif des églises. Du fait de sa tendance à vouloir offrir un exposé complet et détaillé des principes des programmes de l'art orthodoxe du XIVème siècle, Dečani a répété cette thématique en faisant appel aux modèles surs et confirmés du début du siècle. Ainsi le cycle de la Vierge situé dans la prothèse est pratiquement identique à ceux des monuments antérieurs d'une trentaine d'années; en l'absence d'apports introduits par d'autres textes, les différences sont minimes: dans le Refus des offrandes Anne et Joachim portent chacun un agneau, les Caresses de la Vierge ont lieu dans un intérieur décrit d'une façon très détaillée, en présence

[50] Cette représentation se trouve dans le santuaire à côte de la scène de la «Sagesse», son iconographie a été traitée, en se basant sur des photographies prises avant que la fresque n'ait été recouverte, par L. Evseeva, *Peinture murale du XIVe siècle dans l'église du monastère Zarzma*, 4—8.

[51] Ce détail de la Communion des apôtres qui se trouve dans l'église de Peć (S. Radojčić, *Сшаро српско сликарсшво*, 124, t. 75) s'explique comme un monumental artophorion dans lequel sont conservées les saintes offrandes, le sang et le corps du Christ.

[52] F. E. Brightman, *Liturgies eastern and western. Vol. 1, Eastern liturgies*, Oxford 1965, 385—386.

[53] Cf. R. Bornert, *Les commentaires byzantins de la Divine liturgie*, 65, 81.

[54] Concernant l'iconographie de la Liturgie céleste, voir L. N. Grondijs, *Croyances doctrines et iconographies de la Liturgie céleste*, Akten des XI. Internationalen Byzantinistenkongress (1958), München 1960, 194—199.

[55] R. Hamann-Mac Lean — H. Hallensleben, *op. cit.*, Taf. 325; B. Todić et autres, *Studenica*, 200—201.

[56] F. E. Brightman, *op. cit.*, I, 385. En liturgie cet hymne est chanté par le peuple après le «Il est digne».

[57] E. Mercenier — F. Paris, *La prière des églises de rite byzantin, I*, Mon. de Chevetogne 1947², 138.

[58] R. Bornert, *op. cit.*, 74.

[59] Ibid, 177.

de deux servantes dont celle aux bras croissés figurait déjà dans la même scène représentée dans l'église du Roi à Studenica.[60] A côté de ce cycle, dans le même espace, nous voyons deux scènes de l'Acathiste de la Vierge: »La Puissance du Trés-Haut te couvre de son ombre« (deuxième kondakion) et »l'Ange messager envoyé du ciel« (cette scène est ici annotée comme la »Premiére annonciation«). Il est également possible de donner une explication à ce mélange de scènes du cycle apocryphe de la Vierge et de l'Acathiste grâce à une comparaison avec des monuments quelque peu plus anciens. Dans la première moitié du XIVème siècle, alors que l'Acathiste n'avait pas encore trouvé sa place dans la peinture monumentale, son influence sur le cycle de la Vierge était déjà particulièrement importante. Ainsi à Gračanica l'Annonciation (deuxième icos), le Reproches de Joseph (troisième kondakion), la Fuite en Egypte (sixième icos) ont été ajoutés à ce cycle[61] tandis qu'à Dečani l'Acathiste a cette fois été peint dans son intégralité (fig. 6,7). Il est néanmoins difficile d'affirmer dans quelle mesure on peut le mettre en relation avec des exemples plus anciens, ces derniers n'ayant pas été conservés dans intégralité (Saint-Nicolas Orphanos à Thessalonique)[62] ou n'ayant toujours pas été étudiés (église de la Vierge Olympiotissa).[63]

»L'historisation« du thème de l'Incarnation, tout particulièrement appréciée dans l'art byzantin tardif, a été réalisée à Dečani d'après des modèles reconnus et définitivement formés au début du XIVème siècle. Les nombreuses solutions iconographiques qui à travers les scènes de l'Ancien Testament célèbrent la Vierge et la Naissance du Christ, ont trouvé place sur les murs entourant le sanctuaire et le naos. Le Songe et l'Echelle de Jacob, la Toison de Gédéon, la Sagesse bâtissant sa maison, les Trois jeunes Hébreux dans la fournaise, le Tabernacle, le Songe de Nebucadnetsar, le prophète Daniel dans fosse aux lions avaient déjà été représentés aux Prôtaton, à Notre-Dame de Ljeviška, Gračanica, l'église de la Vierge Péribleptos à Ochrid, à Chilandar, dans la Chora et dans de nombreuses autres églises datant des environs de 1300, ces scènes apparaissant également de façon sporadique avant cette époque ainsi que dans des monuments contemporains de Dečani (l'église de la Vierge à Peć, Lesnovo, les Saints-Apôtres à Thessalonique).[64] Il est certain que l'apparition et la forme de ces scènes de l'Ancien Testament ont été avant tout influencés par les chapitre leur correspondant lues lors des fêtes de la Vierge — les textes concernant le Songe de Jacob et la Sagesse sont lus pour la fête de la Naissance de la Vierge, l'Annonciation et la Dormition et ceux concernant le Tabernacle pour la Présence de la Vierge.[65] Les comparaisons du mystère de l'incarnation du Christ, de la Vierge immaculée avec certains événements et personnages de l'Ancien Testament sont entrées dans de nombreux textes liés avant tout aux fêtes de la Vierge et à la Naissance du Christ, de telles comparaisons et méthaphores abondent dans les textes de Romanos le Mélode, Jean Damascène, Théotoknos le Lybien, André le Cretois et d'autres.[66] Certaines scènes de l'Ancien Testament peintes à Dečani constituent une signification directe de la préfiguration de la Vierge puisqu'on y voit apparaître la figure de Marie (l'Echelle de Jacob, le Tabernacle), tandis que d'autres sont elles évoquées avec la même signification lors de l'office liturgique ou des homélies consacrées aux fêtes de la Vierge.[67] Toutes ces scènes de l'Ancien Testament avaient déjà été traitées d'une façon très semblable

[60] G. Millet — A. Frolow, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie, III*, pl. 61/2.

[61] V. R. Petković, *La peinture serbe du Moyen âge*, I, pl. 57/a, 47/b, 62/a. La plupart de ces scènes sont séparées dans la chapelle annexe sud, de plus n'étant pas tirées du Protoévangile de Jacob et ne se rattachant à aucun autre cycle, il faut voir en elles la conception de l'Acathiste de la Vierge.

[62] A. Τσιτουρίδου, *op. cit.*, 141—156.

[63] T. Velmans, *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen âge, I*, Paris 1977, 197.

[64] N. Okunev, *Lesnovo*, L'art byzantin chez les Slaves, I/2, Paris 1930, 237—239; A. Xyngopoulos, *op. cit.*, 87; L. Evseeva, *Peinture murale du XIVe siècle dans l'église du monastère Zarzma*, 4—7.

[65] Cf. S. Dufrenne, *Problèmes iconographiques dans la peinture monumentale du début du XIVe siècle*, 33.

[66] M. Скабалланович, *Христианские праздники*, 6, Киев 1915, 63—68; A. Wenger, *L'Assomption de la T. S. Vierge dans la tradition byzantine du VIe au Xe siècle, Etudes et documents*, Paris 1955, 273—291; S. Jean Damascène, *Homélies sur la Nativité et la Dormition*, Paris 1961, 46—78, 102—106; Romanos le Mélode, *Hymnes, II*, Paris 1965, 138 et passim.

[67] M. Скабалланович, *Христианские праздники, I*, Киев 1915, 39—47; E. Mercenier, *La prière des églises de rite byzantine, II/1*, Chevetogne 1962, 220, 224, 225, 349, 361—362, 367—368.

dans les monuments antérieurs déjà mentionnés et seule la scène un peu plus rare du Songe de Nebucadnetsar présente un interêt plus particulier. Selon la description donnée par le livre du prophète Daniel (2: 1—35) le roi Nebucadnetsar est représenté à Dečani au milieu de la composition, endormi, entouré de gardes, à droite de son lit apparaît la colonne à laquelle il a rêvé, à gauche, la colonne couchée et à côté d'elle la pierre qui d'après le texte s'est détachée toute seule de la montagne, a frappé la statue et la colonne pour ensuite grandir au point de remplir toute la terre. Cosmas Indicopleustès dans son commentaire du livre du prophète Daniel explique que ce dernier évoque ici la Venue du Messie, sa naissance par la Vierge et la diffusion de son enseignement sur toute la terre.[68] Jean Damascène voyait également dans la pierre se détachant de la montagne une prefiguration de la Vierge,[69] et c'est avec cette même signification que ce passage est lu à l'occasion de la fête de l'Annonciation (matines).[70] L'arbre de Jessé est la dernière grande composition à travers laquelle sont interprétés la Venue du Christ sur la terre et les nombreux mystères liés à son Incarnation. Les services des deux derniers dimanches avant Noël sont dédiés à la memoire des ancêtres charnels du Christ et en général de tous les justes de l'Ancien Testament qui ont attendu sa venue. Bien qu'à partir de 1300 (Prôtaton) l'ordonnance horizontale des portraits de la Vierge et des ancêtres du Christ domine dans l'art byzantin,[71] on a utillisé à Dečani un modèle beaucoup plus ancien pour le même thème — l'Arbre de Jessé. En partant d'Isaïe (7: 14, 11: 10) ou plus précisément de l'adaptation à l'office religieux de ce passage, on aperçoit le Christ au sommet de l'arbre qui part de Jessé et au milieu de l'entrelacement des branches et des rejetons se trouvent les nombreux ancêtres de la Vierge, les images de la Vierge offertes par l'Ancien Testament et les principaux événements de la vie du Christ jusqu'à sa crucifixion. Par sa structure et par le choix des personnages et des événements de l'Ancien et du Nouveau Testament, l'Arbre de Jessé demeure la composition de Dečani ressemblant le plus aux vastes représentations liées à ce thème que l'on trouve à Notre-Dame de Ljeviška et aux Saints--Apôtres à Thessalonique.[72]

Même si des nouveautés significatives y apparaissent, la peinture de Dečani reste liée à l'art antérieur par sa thématique eschatologique. Bien que pouvant être difficilement considérée comme une unité en raison de la répartition des différents épisodes sur les arcades, les arcs et les hauts piliers de la partie ouest de l'église, l'iconographie du Jugement dernier est néanmoins basée sur des modèles de la période comnène qui dans les monuments du début du XIVème siècle (en particulier Notre-Dame de Ljeviška, Gračanica et la Chora) ont evolué progressivement vers l'accentuation des souffrances personnelles des pécheurs et de la félicité éternelle des justes. Insérés dans le contexte plus vaste des punitions des pécheurs lors du Jugement dernier certains d'entre eux, grâce à une élaboration iconographique particulière accompagnée d'inscriptions précisant leur délit, apparaissaient déjà à Notre-Dame de Ljeviška comme une forme développée de cette même intention issue de l'art du XIIème et du XIIIème siècle.[73] A Gračanica (1318—1321) la plupart des pécheurs avaient été séparés de l'ensemble que constitue le Jugement dernier pour être représentés dans la zone la plus basse à l'aide d'une élaboration iconographique et plastique particulièrement intéressante.[74] Les peintres de Dečani font un pas de plus avec, tout en restant dans le cadre du cycle, la mise en valeur sous forme d'images isolées d'une

[68] Cosmas Indicopleustès, *Topographie chrétienne, II*, Paris 1970, 263—265.

[69] S. Jean Damascène, *Homélies sur la Nativité et la Dormition*, 104.

[70] E. Mercenier, *op. cit.*, 367.

[71] Cf. S. Dufrenne, *Problèmes iconographiques dans la peinture monumentale du début du XIVe siècle*, 34.

[72] A. Xyngopoulos, *op. cit.*, 87, fig. 19—21; D. Panić — G. Babić, *Bogorodica Ljeviška*, 74—76, 139.

[73] Cf. P. Mijović, *Personnification des sept péchés mortele dans le Jugement dernier à Sopoćani*, L'art byzantin du XIIIe siècle, Beograd 1967, 239—248; D. Mouriki, *An unusual representation of the Last Judgement in a Thirteenth century fresco at St. George near Kouvaras in Attica*, ΔΧΑΕ, 4/8, Αθήνα 1975—1976, 157—164; M. Garidis, *Les punitions collectives dans le Jugement dernier (du XIIe au XIVe siècle)*, ZLU, 18, N. Sad 1982, 1—17.

[74] B. Todić, *Novootkrivene predstave grešnika na Strašnom sudu u Gračanici*, ZLU, 14, N. Sad 1978, 193—204.

serie de pécheurs déjà présents à Prizren et à Gračanica, qu'ils ont représentés chacun accom-d'pagné de son péché et de sa punition, sur les surfaces des piliers les plus visibles. L'absence d'une iconographie plus subtile du Jugement dernier avec la dextre divine et les âmes des pécheurs (Gračanica et Chora) est compensée à Dečani par une nouvelle formule iconographique du Christ-Juge tenant le glaive[75] ainsi que par l'introduction de nombreux symboles et personnifications (le Soleil et la Lune, l'Ame sur les balances justes, la personnification de la Terre) (fig. 10, 12) qui ont considérablement enrichi le langage iconographique de l'art du XIVème siècle.[76]

Situé dans la partie nord du naos le Jugement dernier est mis en relation directe avec les tombes se trouvant à cet endroit. Cependant, avant que ne fût terminée la décoration de la fresque de Dečani, les reliques du premier ktitor Stefan Uroš III ont été déterrées pour être déposées à côté de l'iconostase. Au-dessus d'elles on a représenté, accompagné d'une longue prière d'un ton très eschatologique,[77] Stefan portant la maquette de l'église, tandis que de l'autre côté de l'iconostase, faisant pendant à ce portrait, une immense Deïsis apparaît sur le mur du naos.[78] La place et la forme de celle-ci sont ici justifiées par la liturgie, puisqu'à l'église, écrit saint Basile, on prie en se tournant vers l'est afin de regagner le paradis, l'ancienne demeure des hommes que Dieu avait créé à l'est à Eden[79] et puisque c'est de ce côté que le Christ apparaîtra le jour du Jugement dernier. Le Christ Pantocrator de la Deïsis de Dečani n'est pas désigné comme le Juge Suprême mais comme le Sauveur du monde. La deuxième partie du texte du livre ouvert est un appel à la vie éternelle pour les croyants: »Venez vous qui êtes bénis de Mon Père, prenez possession du royaume qui vous a été préparé dès la fondation du monde« (Matthieu 25:34). Peint au-dessus du Christ, de la Vierge et de Jean Baptiste le Trône apprêté présente lui aussi une symbolique solutaire.[80] Il apparaît entouré par les choeurs des anges, des chérubins et des trônes alors qu'au-dessus de lui se trouvent la robe du Christ, la croix avec la couronne d'épines, la lance et le roseau avec l'éponge.[81] Au premier plan on aperçoit le calice dans lequel a été recueilli le sang du Christ crucifié. Tout comme lors de la proskomidie les paroles du prêtre rappellent la mort du Christ sur la croix (»Par ton sang sacré tu nous as délivrés du péché originel, cloué sur la croix et percé par la lance tu as offert aux hommes l'immortalité, ô toi notre Sauveur«),[82] de même ici la fresque de Dečani évoque cette mort, gage de notre salut indiquée par la présence des instruments ayant servi au martyre du Christ et soulignée par la représentation de son sang dans le calice. On suppose, ayant en vue la structure iconographique complète de cette peinture, que sa forme a été influencée par le chant »Que se taise tout corps humain«, que l'on chantait lors du Samedi saint: »Le Roi des rois et le Maîtres des maîtres vient pour être *sacrifié* et *offrir son corps aux croyants*, il est précédé par *les choeurs des anges* avec *les Principautés* et *les Puissances, les chérubins* aux yeux multiples et *les séraphins* aux trois paires d'ailes. . .«.[83] Les éléments qui conduisent à cette association sont avant tout le calice contenant le sang du Christ, les séraphins, les chérubins et les trônes placés derrière le Trône apprêté, le groupe d'anges avec les cierges autour de lui et les anges sur les pilastres tournés vers l'Hétimasie. Le Christ-sacrifice

[75] I. G. Passarelli, *Nota su di una raffigurazione del Pantocrator a Dečani*, Orientalia christiana periodica, XLIV/1, Roma 1978, 181—189.

[76] La composition de la Descente aux enfers est elle aussi riche en personnifications. J. Radovanović a écrit récemment à propos de certaines d'entre elles, J. Radovanović, *Ikonografske zabeleške iz Dečana*, 22—25. Pour d'autres on peut chercher leur origine jusque dans l'art du VIème siècle (pour la représentation qui se trouve dans le ciborium de Saint-Marc à Venise, voir Cabrol — Leclerq, *Dictionnaire d'archéologie, I/2*, Paris 1924, col. 2575, fig. 848).

[77] I. M. Đorđević, *Predstava Stefana Dečanskog uz oltarsku pregradu u Dečanima*, 35—42.

[78] Concernant cette composition de Dečani, G. Millet, *La dalmatique du Vatican*, Paris 1945, 29.

[79] PG, 32, col. 189.

[80] P. Franke a démontré avec raison que l'Hétimasie pouvait avoir une telle signification, *Marginalien zum Problem der Hetoimasie*, Byzantinische Zeitschrift, 65/2, München 1972, 375—378.

[81] Il n'est pas rare de rencontrer une telle Hétimasie dans l'art du XIème—XIVème siècle, concernant l'iconographie de cette composition, G. Millet, *La dalmatique du Vatican*, 38; Th. von Bogyay, *Zur Geschichte der Hetoimasie*, Akten des XI. Int. Byz.--Kongress (1958), München 1960, 58—61; P. Franke, *Marginalien zum Problem der Hetoimasie*, 375—378.

[82] F. E. Brightman, *op. cit.*, 356.

[83] *Božanstvene liturgije* (traduit par J. Popović), Beograd 1978, 105.

le Christ égorgé, toutes ses passions sans lesquelles l'homme qui a chu ne pourrait se relever[84] et qu' il accueille par l'intermédiaire du don de l'eucharistie,[85] sont la condition et la promesse du salut. De cette façon, l'espoir dans le salut, l'obtention du pardon par l'intercession de la Vierge et de saint Jean Baptiste[86] et l'accomplissement de la promesse du Royaume faite par le Christ sont soulignés à Dečani par la répétition de la célèbre union de la Deïsis et du Trône apprêté[87] accompagnée de détails supplémentaires significatifs inspirés vraisemblablement par la liturgie et notamment par le passage qui insiste sur le sacrifice du Christ et son triomphe sur la mort. Peints à côte de l'iconostase, la Deïsis et le Trône apprêté sont de toute évidence en relation avec le portrait de Stefan Uroš III se trouvant au dessus de sa tombe.[88] Celui-ci s'adresse par sa prière, au Pantocrator auquel il offre l'église et dont il sollicite le pardon lors du Jugement dernier: »Accepte Seigneur Maître, ô Pantocrator, la prière que t'adresse ton serviteur le roi Stefan. Je t'offre avec mon fils le roi Stefan cette église divine. Me tenant au-dessus de ma tombe je regarde mon corps périssable et je redoute ton jugement. Je m'incline devant toi Tout Puissant, accorde moi ton pardon le jour du Jugement«. Le texte de l'évangile ouvert du Christ Pantocrator de la Deïsis (voir plus haut) ne peut être séparé de celui qui se trouve à côté de Stefan Uroš III et représente la promesse de salut pour les justes. Que la Deïsis soit en relation avec le portrait de Stefan Uroš III cela est confirmé par la figuration de saint Etienne le Protomartyr à côté d'elle. Celui-ci, tout comme dans la partie ouest du naos (au-dessus de la première tombe de Stefan Uroš III et à proximité des portraits de Némanjides), est ici représenté vêtu d'un chiton et d'un himation, tenant un reuleau dans la main gauche tandis que de la droite il fait le signe de la bénédiction.[89]

En tant que tombeau de son ktitor ce n'est pas par hasard que l'église de Dečani a reçu une telle décoration. Le programme de fresques établi de façon judicieuse et attentive détermine également d'une façon précise la place de l'homme de cette époque et son image dans un système de realtions entre le divin et le terrestre, l'éternel et l'éphémère, le rachat et le péché. Parmi ces relations on trouve egalement une mise en forme de l'iconographie du souverain régnant qui offre sur les murs de Dečani, outre les résolutions connues, plusieurs nouveautés importantes.

La composition du ktitor a été représentée à Dečani sur le mur sud du naos, cependant sa forme originale ne nous est pas connu, la partie clé de la composition a en effet été rapidement modifiée. On sait seulement qu'elle comprenait les ancêtres les plus éminents du ktitor, saint Siméon Nemanja, saint Sava et le roi Milutin,[90] représentée suivant le modèle établi dans les monuments serbes du XIIIème et du début du XIVème siècle (narthex de Mileševa, Notre-Dame

[84] Nicolas Cabasilas, *Explication de la Divine liturgie*, 66.

[85] «Savez vous ce qui vous procure la jouissance et la félicité du paradis, la protection d'Abraham, les lieux libérés de la tristesse et du regret, les lieux de la lumière et de la fraîcheur, le Royaume même? Rien d'autre que cette coupe et ce pain». (Nicolas Cabasilas, *op. cit.*, 250).

[86] Sur une icône du XIème siècle, sous la Deïsis, est representé le trône apprêté, cf. A. Кирпичников, *Деисус на Восйоке и Зайаде и еіо лийерайурные йараллели*, Журнал Министерства народного просвещения, ноябрь, С. Петербург 1893, 13. A Mirož (1157—1158) sous la Deïsis du sanctuaire, l'Hétimasie est représentée dans un médaillon (M. H. Соболева, *Сйенойись Сйасо-Преображенскоіо собора Мирожскоіо монасйыря в Пскове*, Древнерусское искусство, Москва 1968, 10—13. — Des éléments d'une composition identique se trouvent au Vat. gr. 752, dans l'évangile de Gélat et dans la dalmatique du Vatican (G. Millet, *La Dalmatique du Vatican*, 10, 29).

[87] Il est intéressant de noter que Dečani offre dans sa zone inférieure deux représentations de la Vierge du type intercesseur, à côté du portail dans le narthex et sur un pilier dans le naos. Concernant la justification liturgique de l'intercession de la Vierge et de Jean le Précurseur, voir Nicolas Cabasilas, *op. cit.*, 279.

[88] G. Babić est la première à l'avoir remarqué, *O živopisnom ukrasu oltarskih pregrada* 34—35.

[89] Avant Dečani une telle représentation de saint Etienne le Protomartyr, en relation avec les figures des Némanjides, avait été réalisée de nombreuses fois dans les églises serbes (cf. M. Ćorović-Ljubinković, *Odraz kulta sv. Stefana u srpskoj srednjovekovnoj umetnosti*, Starinar, XII, Beograd 1961, 45—55). Bien qu'on la rencontre dans l'art byzantin (la Vierge Péribleptos à Ochrid, 1295), il est incontestable qu'elle est à Dečani en relation avec la tombe du ktitor et ses portraits: des cinq représentations de ce saint (excepté le cycle des Actes des apôtres et le Ménologe) en dehors du naos et du lien avec les ktitors, il est toujours figuré (trois fois) en habit de diacre, dans le sanctuaire de l'église et de la chapelle annexe (M. Ćorović-Ljubinković, *op. cit.*, 54—55).

[90] Concernant ces portraits S. Radojčić, *Portreti srpskih vladara u srednjem veku*, 52—53.

de Ljeviška).[91] Le choix de Némanjides ici effectué n'est pas du au hasard, les célébrations communes de saint Siméon et saint Sava, devenues plus fréquentes vers 1300 ont continué durant la première moitié du XIVème siècle tandis que l'accent mis sur le roi Milutin (comme dans l' Arbre des Némanjides qui se trouve dans le narthex) est vraisemblablement dû au désir du roi Dušan lui même qui dans ses actes légaux tout comme dans la peinture (Bela Crkva de Karan par exemple) se réfère à l'autorité du saint roi Milutin son grand-père. La présence de ce dernier dans cette composition de Dečani telle qu'elle est aujourd'hui conservée est également due au fait que l'accent y est mis sur la continuité du pouvoir royal en Serbie. En effet prise dans un sens plus étroit, la deuxième couche sur laquelle l'image du ktitor, venant après le portrait de Milutin, apparait aux côtés de Stefan Uroš III et du roi Dušan, constitue en même temps une représentation symbolique de l'investiture du souverain. Stefan Uroš III et le roi Stefan Dušan ainsi que les autres personnages précédemment mentionnés, sont représentés de face vêtus des même habits et portant les mêmes insignes (le divitision violet, le loros jaune, une couronne en forme de calotte). Uroš III tient une croix et Dušan l'akakia. Ils soutiennent ensemble la maquette de l'église alors qu'apparaissant dans un segment du ciel, le Christ Emmanuel leur donne la bénédiction. Cette peinture met en relief les points communs entre Uroš III et Dušan: avant tout le fait qu'ils sont tous deux les ktitors (le premier a fait construire l'église et le second a assuré la fin des travaux et sa décoration), ainsi que la légitimité de la succession sur le trône de Dušan. Les titres et les vêtements de souverain identiques créent entre le père et le fils un lien que le Christ bénit du ciel.[92] On sait qu'en Serbie une telle formule iconographique mettait l' accent sur le droit à la succession sur le trône.[93] Cette composition du ktitor, qui a été relativement bien conservée, ne permet pas de distinguer le contenu de la fresque peinte antérieurement à cet endroit. Néanmoins, la peinture voisine située sur le mur ouest (fig. 13), révèle, surtout après son nettoyage, ce qui était représenté à cet endroit avant que n'y fussent peints vers 1342 les portraits du jeune roi Uroš, de la reine Jelena et selon toute apparence de Siméon le demi-frère de Dušan.[94] La composition originale avec Dušan et Jelena entourant Uroš,[95] était presque identique à celle de l'Acathiste de la Vierge où dans l'illustration du 13ème kondakion le roi Dušan est représenté avec les membres de sa famille.[96] Puisque d'autres éléments tendent également à démontrer que c'est à cet endroit, dans l'angle sud-ouest du naos, mais sous une autre forme, que se trouvait la première composition du ktitor, il est possible semble-t-il de deviner sa forme. Compte tenu que d'un côté de cette fresque qui occupait la même place que la nouvelle, sont conservés les ancêtres du ktitor et que de l'autre côté, à en juger par les restes, figurait le souverain de l'époque (le roi Dušan) entouré de sa famille, on peut établir des parallèles avec certains autres monuments serbes antérieurs [la Chapelle de Dragutin (Đurđevi Stupovi) ainsi que Gradac et enfin Arilje].[97] On peut donc supposer que dans la partie centrale de l'oeuvre originale apparaissait Stefan Uroš III (Détchanski) se tenant avec la maquette de l'église devant le Christ ou peut-être aux côtés de sa femme Marie avec le Christ situé dans un segment du ciel.

[91] S. Radojčić, *op. cit.*, 20—21; D. Panić — G. Babić, *Bogorodica Ljeviška*, 58—63. Les ancêtres du ktitor sont représentés, dans une variante quelque peu différente à Sopoćani (1270—1275), la chapelle de Dragutin, aux Djurdjevi Stupovi (1282/83) et à Arilje (1296).

[92] Cf. B. Todić, *O nekim preslikanim portretima u Dečanima*, Zbornik Narodnog muzeja, XI/2, Beograd 1982, 55—66.

[93] G. Babić, *O portretima u Ramaći u jednom vidu investiture vladara*, ZLU, 15, N. Sad 1979, 166.

[94] B. Todić, *O nekim preslikanim portretima u Dečanima*, 58—60, 64—65.

[95] On retrouve leurs figures ainsi regroupées dans d'autres églises contemporaines — à Dobrun, dans Bela crkva de Karan et dans le narthex extérieur de Sopoćani (S. Radojčić, *Portreti srpskih vladara u srednjem veku*, 53—54, 55, 65—66).

[96] Concernant les portraits de Dušan, Jelena et Uroš dans le cadre de l'Acathiste S. Radojčić, *Portreti srpskih vladara u srednjem veku*, 53—54.

[97] S. Radojčić, *Portreti srpskih vladara u srednjem veku*, 27—28, 30—31; B. Živković, *Konzervatorski radovi na freskama manastira Gradca*, Saopštenja, VIII, Beograd, 1969, sl. 6; R. Nikolić, *Prilozi proučavanja živopisa iz XIII u XIV veka u oblasti Rasa*, Raška baština, II, Kraljevo 1980, 86—93.

Le roi Dušan a également souligné la collaboration étroite le liant à son père dans cette oeuvre commune que constituent la construction et la décoration de Dečani, en faisant peindre vers 1343 son portrait et celui de son père au-dessus du portail qui mène du narthex au naos. Tous deux sont représentés les bras tendus vers le Christ Pantocrator qui est figuré au-dessus d'eux. A côté de Dušan on peut lire l'inscription »Etienne fidèle en le Christ Dieu, roi très grand de toute la terre et du littoral serbes et ktitor de ce lieu saint« et à ceté de Uroš III »Uroš Trois, saint roi de toute la terre et du littoral serbes et ktitor de ce lieu saint«. L'un et l'autre portent la tenue de souverain et sont coiffés d'une couronne. Le titre de Uroš III est un peu plus court car dix ans après la mort de ce roi il n'était pas nécessaire de souligner son rapport en tant que souverain envers Dieu et son investiture divine, mais par contre on y relève l'épithète »saint« qui manque de façon frappante dans celui accompagnant Dušan.[98] L'endroit où se trouvent ces portraits peu paraître quelque peu inhabituel, il possède pourtant de nombreuses analogies aussi bien dans l'art byzantin que dans l'art serbe.[99] On doit en tout cas remarquer que ces portraits forment un ensemble avec la peinture du Christ Pantocrator qui les surmonte. La figure de ce dernier à ce endroit n'est pas surprenante puisque l'église est avant tout dédiée au Pantocrator, son buste ou sa silhouette apparaissait d'ailleurs au-dessus de l'entrée du naos dans un grand nombre d'églises — Sainte-Sophie à Constantinople, Sainte-Sophie à Thessalonique, le catholicon de Saint-Luc en Phocide, deux églises du monastère du Pantocrator à Constantinople, la Chora, l'église de la Vierge à Gračanica. . .[100] Les portraits des ktitors, des souverains, des higoumènes ou d'autres personnages sont parfois réalisés comme à Dečani à proximité des figures représentées au-dessus de l'entrée. Le modèle pour de telles images était selon toute vraisemblance la décoration de la lunette située au-dessus de l'entrée de l'église Sainte-Sophie à Constantinople où l'empereur Léon VI proscynèse se tient à côté du Christ sur son trône, ainsi qu'une scène de la Chora représentant le grand logothète ktitor Théodore Métochite dans une position semblable. On peut affirmer avec certitude que la peinture de Dečani évoque également le double ktitorisme si on etablit un parallèle avec Notre-Dame de Ljeviška, le Markov manastir près de Skopje et les Saints-Archanges à Prilep.[101] L'acte religieux de donateur, la pensée du Jugement dernier et l'idée de l'investiture de souverain, contenus dans cette peinture de Dečani sont donc démontrés par une formule iconographique connue déjà utilisée auparavant dans différentes variantes. Dans les représentations de l'investiture du souverain dans la peinture murale, les miniatures ou sur les pièces de monnaie le Christ apparaît souvent donnant lui même ou par l'intermédiaire des anges les symboles de la dignité impériale aux souverains, bénissant ainsi cet acte.[102] A Dečani le Christ donne de même la bénédiction aux souverains et leur remet par l'intermédiaire des chérubins des rouleaux,[103] que peuvent être interprétés comme signe de

[98] Selon des recherches plus récentes Stefan Uroš III a été canonisé vers 1343, ce qui situe cette fresque à cette époque, cf. A. V. Solovjev, *Kad je Dečanski proglašen za sveca?*, Bogoslovlje, IV/4, Beograd 1929, 284—298; G. Subotić, *Prilog hronologiji dečanskog slikarstva*, passim; I. M. Đorđević, *Predstava Stefana Dečanskog uz oltarsku pregradu u Dečanima*, 37—38.

[99] Certains d'entre eux sont mentionnés par S. Radojčić (*Portreti srpskih vladara u srednjem veku* 51).

[100] Dans ces églises, soit la figure du Christ, a été conservée jusqu'à aujourd'hui, soit elle nous est connue d'après des sources écrites sûres, O. Demus — E. Diez, *Byzantine mosaics in Greece*, Massachusetts 1931, Pl. 12; C. Osieczkowska, *La mosaique de la porte royale à Sainte-Sophie de Constantinople*, Byzantion, IX, Bruxelles 1934, 45—83; P. A. Underwood, *The Kariye Djami, II*, New York 1966, Pl. 17; P. Gautier, *Le Typikon du Christ Sauveur Pantocrator*, REB, 32, Paris 1974, 75; L. Mirković, *Ikonografske studije*, N. Sad 1974, 181—204; J. Darrouzès, *Sainte-Sophie de Thessalonique d'après un rituel*, REB, 34, Paris 1976, 53.

[101] S. Mandić, *Drevnik*, Beograd 1975, 146—154.

[102] Ch. Walter, *The Iconographical sources for the Coronation of Milutin and Simonida at Gračanica*, L'art byzantin du début du XIVème siècle, 183—200 (avec l'ancienne littérature).

[103] La peinture du XIVème siècle offre plusieurs exemples de représentations (Notre-Dame de Ljeviška, l'église de la Vierge à Peć) dans lesquelles les prophètes ou les évangélistes reçoivent des chérubins des rouleaux en tant qu'offrande de la Sagesse divine. G. Babić a traité en détail ce sujet lors du symposium de Dečani dans son communiqué «*Parni vladarski portret u Dečanima*».

l'investiture du souverain mais aussi comme symbole de la Sagesse divine dont étaient inspirés les ktitors dans cet acte divin qu'est l'élévation et l'offrande d'une église au Christ Pantocrator. Cette dernière signification concernant cette fresque située au-dessus du portail est confirmée par le prophète Salomon qui apparaît du côté droit, tenant en main un rouleau sur lequel est inscrit: »La Sagesse bâtit sa maison«.[104] L'église de Dečani n'est pas uniquement l'image du temple de Salomon, elle est l'oeuvre même de la Sagesse divine et ses portes représentent le Christ lui-même en tant que promesse de salut pour ceux qui les franchissent dans la foi.[105]

* * *

Considéré dans son ensemble, le programme iconographique de Dečani apparaît comme un système réfléchi dans lequel se sont mélées les expériences de l'art byzantin de la période posticonoclaste. Les principaux dogmes chrétiens sont exprimés dans un langage plastique à l'aide de solutions particulièrement courantes dans l'iconographie du XIIème et du début du XIVème siècle, époque durant laquelle les images symboliques chargées de significations diverses, ont été volontiers remplacées par des compositions plus vastes et plus facilement compréhensibles. A Dečani l'organisation et la disposition des nombreux thèmes basés principalement sur les textes tirés de l'Evangile, de l'Ancien Testament, de la liturgie et des homélies ont elles aussi été réalisées d'après cet art quelque peu antérieur. Avec certains écarts compréhensibles, dus au caractère inhabituel des solutions spaciales de l'église, les thèmes courants de la liturgie apparaissent dans la région du sanctuaire et dans la coupole, les thèmes à la vie du Christ dans l'espace situé sous la coupole (avec certaines scènes de ses miracles et de ses actes qui entrent dans la region du sanctuaire même dans l'abside, le cycle de la Vierge dans la prothèse et les cycles hagiographiques, la livre de la Genèse ainsi que l'Acathiste de la Vierge dans les chapelles annexes latérales, tandis que la partie ouest est réservée au Jugement Dernier, aux Actes des apôtres et au cycle de Jean le Précurseur. Le narthex avec les Conciles oecumeniques, le Ménologe et l'Arbre des Némanjides ne présente pour sa part aucune nouveauté particulière. Par un tel choix et une telle disposition des thèmes, Dečani se révèle avoir eu des modèles directs dans les grands monuments de Constantinople, Thessalonique, du Mont Athos, de Mistra et de Serbie datant des environs de 1300 ainsi que dans des monuments dont la décoration avait été commencée à peu près à la même époque que celle de Dečani (Mateič, les Saints-Apôtres à Thessalonique, Zarzma en Géorgie...).

La grande dépendance de fresques de Dečani envers l'art des Paléologues antérieur se mesure par la répétition de formes iconographiques identiques tandis que le processus d'introduction de nouveautés particulières repose avant tout sur la modification de solutions anciennes bien connues, par l'addition de détails qui tout en les élargissant ne modifient pratiquement pas le sens antérieur de ces réalisations. Les conseillers érudits, parmi lesquels nous pressenton les personnalités les plus influentes de l'Eglise serbe et de la confrérie monacale, ont habilement adapté les thèmes traditionels aux espaces de l'église, en particulier ceux qui en accentuent le caractère de mausolée. L'introduction de cycles rares (le Livre de la Génèse, les Actes des apôtres, l'Acathiste de la Vierge) et la création de nouveaux (le Livre du prophète Daniel) sont les résultats d'une relation créatrice envers l'art antérieur, celle-ci représentant un élément des modifications sur le

[104] La comparaison de l'église du Nouveau Testament et de chaque église avec le tabernacle de l'Ancien Testament et le temple de Salomon était une constante au moyen âge. C'est ainsi que, selon Danilo II, Stefan Uroš III s'est réjoui à la vue de la construction de son église tout comme David jadis devant l'arche (le prophète David est représenté à Dečani à côté du Christ Pantocrator), comme Salomon lorsqu'il fit élever le temple au «Très Haut» (Salomon est également représenté à côté du Pantocrator) et comme Moïse lorsqu'il fit dresser le tabernacle dont il avait eu la vision sur la montagne, Arhiepiskop Danilo, *Životi kraljeva i arhiepiskopa srpskih*, (traduit par L. Mirković), Beograd 1935, 155.

[105] Le Christ tient l'évangile ouvert au texte «Je suis la porte...» (Jean 10 : 9).

plan théologique et artistique plus vastes survenues au XIVème siècle. Les scènes tirées des Proverbes de Salomon et des textes du prophète Daniel ainsi que la Communion des apôtres et la Deïsis situées à côté de l'iconostase, montrent parfaitement la façon avec laquelle ont été adaptées dans la peinture les nouvelles idées théologiques, en particulier celles liées à la liturgie, à l'Ancien Testament et à l'Incarnation. La contribution créatrice des artistes de Dečani et de leurs conseillers se ressent également dans l'iconographie des souverains. Partant de l'art byzantin et serbe antérieur et empruntant à l'iconographie de l'époque des solutions toutes faites, ils ont crée à Dečani plusieurs images nouvelles difficilement répétables (la composition du ktitor, la décoration au-dessus de l'entrée du naos, la famille de Dušan dans la structure de l'Acathiste, le portrait du roi Stefan Uroš III à côté de l'iconostase). Une prochaine étude systématique de l' iconographie des fresques de Dečani permettra certainement de découvrir toute une série d'autres solutions intéressantes ayant substantiellement enrichi l'art serbe et l'art tardif byzantin. Nous avons essayé à cette étude d'éclaircir un des aspects de cette iconographie dans laquelle les nouvelles solutions se fondent dans les formes anciennes et qui, de fait ne sort pas du cadre des principes de création et d'expression byzantins.[106]

ТРАДИЦИЈА И НОВИНЕ У ПРОГРАМУ И ИКОНОГРАФИЈИ ДЕЧАНСКИХ ФРЕСАКА

БРАНИСЛАВ ТОДИЋ

Избор и распоред тема, заснованих у првом реду на јеванђеоским, старозаветним, литургијским, хомилијским и хагиографским текстовима, изведени су у сликарству Дечана по угледу на уметност каква је остварена у XII и у раном XIV веку. Са разумљивим одступањима, услед необичног просторног решења цркве, у олтару и куполи поновљене су уобичајене литургијске теме, у поткуполном простору циклуси везани за Христов живот (само неке сцене из његових чуда и јавне делатности налазе се и у другим просторима, а улазе и у олтар, па чак и у саму апсиду), у протезису је Богородичин циклус и у бочним параклисима хагиографски циклуси, Књига постања и Акатист Богородичин, док је западни део наоса резервисан за Страшни суд, Дела апостолска и циклус Јована Претече. И припрата је, са Васељанским саборима, Менологом и Лозом Немањића, без изразитих новина. Таквим избором тема и њиховим распоредом, Дечани имају непосредне узоре у репрезентативним споменицима око 1300. у Цариграду, Солуну, Светој Гори, Мистри и Србији и онима чије је сликарство настало приближно када и дечанско (Матеич, св. Апостоли у Солуну, Зарзма у Грузији).

Велика зависност дечанских фресака од ране уметности Палеолога огледа се и у понављању истоветних иконографских облика, док је поступак увођења одређених новина почивао на преради старих добро познатих решења, уз помоћ детаља којима је прошириван, али не и битније мењан ранији смисао слике. Учени саветодавци, у којима наслућујемо најутицајније личности српске цркве и манастирског братства, спретно су прилагођавали просторима цркве традиционалне теме, посебно оне које су истицале њен маузолејни карактер. Увођење ретких циклуса (Књига постања, Дела апостолска, Акатист Богородичин) и стварање нових (Књига пророка Данила) резултат је стваралачког односа према ранијој уметности, као део ширих богословских идеја, посебно оних везаних за литургију, Стари завет и Оваплоћење. То показују најбоље сцене засноване на Соломоновим причама и текстовима пророка Данила, затим Причешће апостола и Деизис уз иконостасну преграду.

[106] L'auteur de la monographie sur la peinture de Dečani V. R. Petković a éssayé d'expliquer le programme iconographique de Dečani d'après la tradition romano-gothique (*Дечани*, 59—70). Son jugement aurait été beaucoup plus proche de la réalité s'il avait été basé sur l'analyse des valeurs plastiques de la peinture de Dečani, où l'on peut en effet découvrir quelques influences étrangères à l'art byzantin.

Увођење нарације у поједине теме замаглило је симболично значење које су ове имале у старијој уметности, а опширни текстови довели су до њиховог разграђивања на мање епизоде. Тако је настао мали „циклус" Прича Соломонових у западном делу наоса. Прича Соломонова о Премудрости (9, 1—5) сликала се у раним споменицима ренесансе Палеолога као префигурација евхаристије или безгрешног зачећа. Сажимањем значења која су у тексту садржана, приказивана је персонификација Премудрости испред седам стубова, за столом на коме су храна или исписани свици, а са стране две девојке са посудама. Исти текст у Дечанима, разложен, довео је до стварања четири сцене, при чему је сваки стих Прича засебно илустрован. У последњим двема сценама, у којима је најодређеније исказан евхаристички смисао, илустрован је 5. стих Прича: „Ходите, једите мој хлеб" и „Пијте вино моје", са ликовима анђела који људима пружају хлеб и вино. На тај начин, иконографски изглед слике се сасвим приближио централном делу Причешћа апостола, а у равни значења оне се скоро поклапају.

Други, нови, циклус у Дечанима, везан за Књигу пророка Данила, показује другачији поступак којим су се служили творци иконографског програма сликарства Дечана у обогаћивању његовог репертоара. Ту су сакупљене оне старозаветне сцене које полазе од текста пророка Данила — Навукодоносоров сан, Три младића у пећи огњеној и Данило у лављој пећини — а које су се у старијој уметности најчешће представљале као префигурације новозаветних тајни. Међу њима, иконографски најзанимљивија је прва сцена, која се укључује у тему Оваплоћења, која је у Дечанима посебно наглашена сликањем Богородичног циклуса, њеног Акатиста, старозаветних представа у олтарском простору и Лозе Јесејеве. По опису из књиге пророка Данила (2, 1—35) Сан Навукодоносоров је представљен са свим детаљима, којима су придодати нови који недвосмислено сцену везују за Богородицу. Још је Козма Индикоплов, коментаришући Књигу пророка Данила, објашњавао да њен аутор говори о Христовом доласку, његовом рођењу од девице и ширењу његовог учења по целој земљи. Камен који се одваја од горе тумачи у значењу префигурације Богородице и Јован Дамаскин, а о њему се у истом смислу чита и на празник Благовести (јутрење).

Литургијске теме у Дечанима сликане су у олтару, у свим параклисима и у куполи. У врху централне апсиде представљено је Причешће апостола, у коме свету тајну причести апостола обавља Христос-архијереј, обучен у раскошан сакос, са свитком у рукама. Он, представљен два пута, стоји крај трпезе на којој су хлеб у патени и свећњак, а у позадини су отворена врата храма. Крај Христа је насликан по један анђео-ђакон са рипидама, док свете дарове чувају два херувима испод киворија. Неки елементи ове слике подсећају на Шатор сведочанства. Врата храма, херувими изнад трпезе, свећњак са упаљеном свећом и патена са хлебом на столу насликани су тачно по Књизи изласка (2 Мојс. 40, 23—25). На изглед композиције Причешћа у Дечанима утицала је, по свему судећи, посланица апостола Павла Јеврејима, посебно онај њен део који се односи на скинију (Јевр. 9, 1—28). Сви најважнији моменти овог дела Павлове посланице (трпеза са хлебом и свећњаком, херувими, Христос-архијереј) уведени су у Дечанима у слику Причешћа апостола, што је у тој мери изменило њену иконографију да јој се ни једна права аналогија не може наћи у византијској уметности.

Смештен у западном делу наоса Дечана, Страшни суд је у непосредној вези са гробовима у том простору. Међутим, пре но што је завршено осликавање цркве фрескама, мошти првог ктитора, Стефана Уроша III (Дечанског) извађене су из земље и положене крај иконостаса. Поред њих је насликан Стефан са моделом цркве, а крај њега је исписана дугачака молитва, сва есхатолошки интонирана. Као пандан овом портрету, са друге стране иконостаса, насликан је огроман Деизис, са Христом, Богородицом и Јованом Претечом. Изнад њега је Приуготовљени престо, око кога су приказани хорови анђела, херувими и престоли. Треба претпоставити, имајући у виду целокупан иконографски склоп слике у Дечанима, да је на њен изглед могла да утиче песма „Нека умукне свако тело човечије" која се певала на Велику суботу. На то упућују, пре свега, путир са крвљу Христовом и анђеоски чинови око Приуготовљеног престола. Христос-жртва, заклани Христос, муке његове у целини, без којих пали човек не би могао да буде подигнут, а кога човек прима посредством евхаристичких дарова, јесте услов и обећање спасења. На тај начин, понављањем познатог споја Деизиса и Приуготовљеног престола у Дечанима, уз значајне додатке инспирисане, вероватно, литургијом, и то оним местом које наглашава Христову жртву и његов тријумф над смрћу, подвучени су нада у спасење, задобијање милости посредством Богородице и Јована Претече и испуњење Христовог обећања

о припремљеном Царству. Насликани до иконостаса, Деизис и Приуготовљени престо су свакако у вези са портретом Стефана Уроша III над његовим кивотом.

Већ и на основу ове композиције може се говорити о стваралачком доприносу дечанских уметника и њихових саветодаваца владарској иконографији. Полазећи од старије византијске и српске уметности и позајмљујући поједина готова решења из савремене иконографије, они су у Дечанима остварили неколико нових представа (ктиторска композиција, декорација над улазом у наос — са ликовима Христа Пантократора и краљева Стефана Уроша III и Душана —, породица Душанова у саставу Акатиста и др.). Систематско проучавање иконографије дечанских фресака открило би сигурно и низ других занимљивих решења која су, садржајно, обогатила касновизантијску и српску уметност. Овим радом указали смо само на једну страну те иконографије у којој се, на особен начин, стари облици преплићу са новим решењима.

Fig. 1. Dečani, sanctuaire, paroi Sud et la voûte

Fig. 2. Dečani, Expulsion des marchands

Fig. 3. Dečani, Entré du Christ à Jérusalem

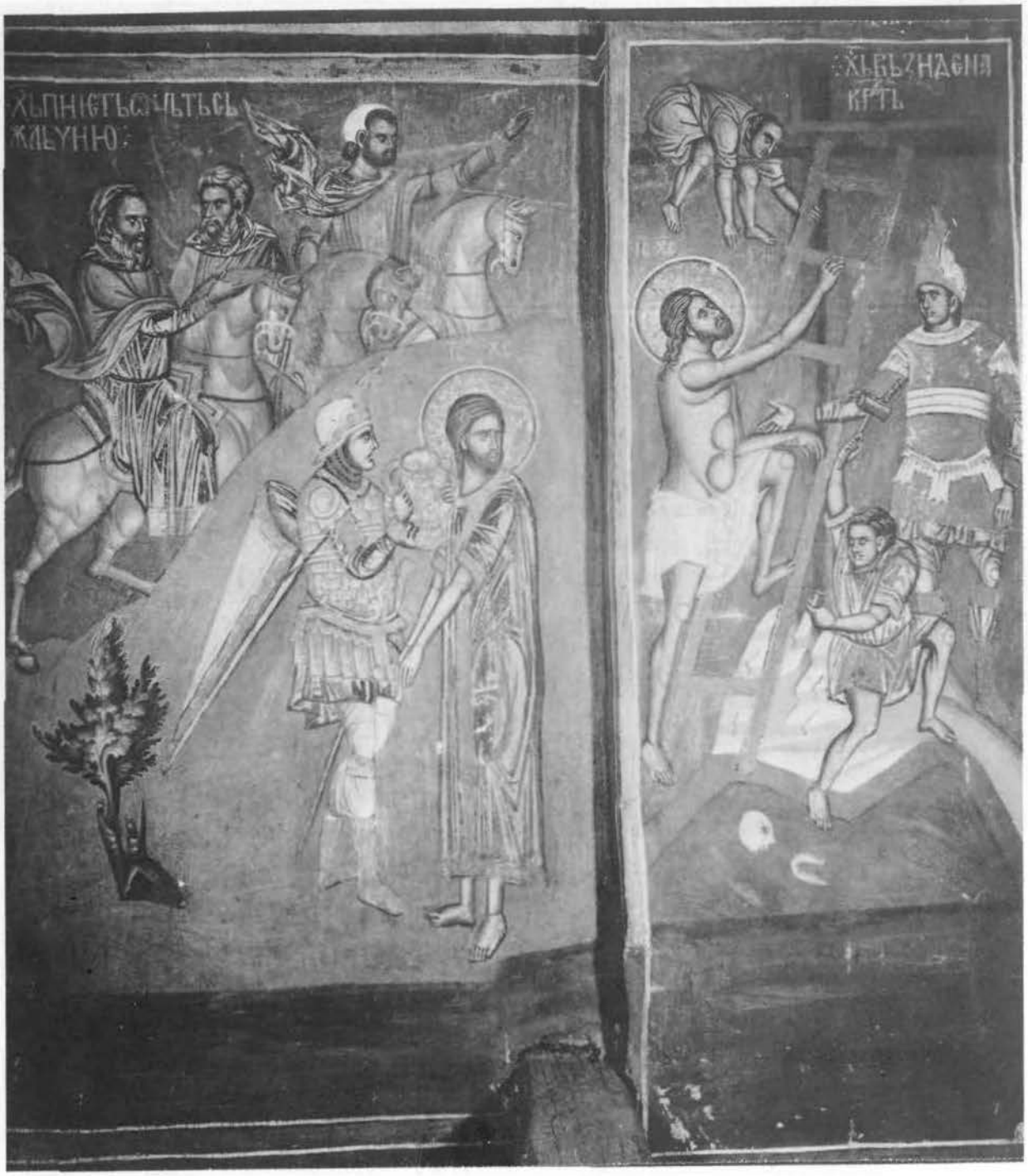


Fig. 4. Dečani, Jésus buvant de la bile et Mise en croix

Fig. 5. Dečani, Hymne acathiste, détail

Fig. 6. Dečani, naos, les miracles du Christ

Fig. 7. Dečani, Hymne acathiste, détail

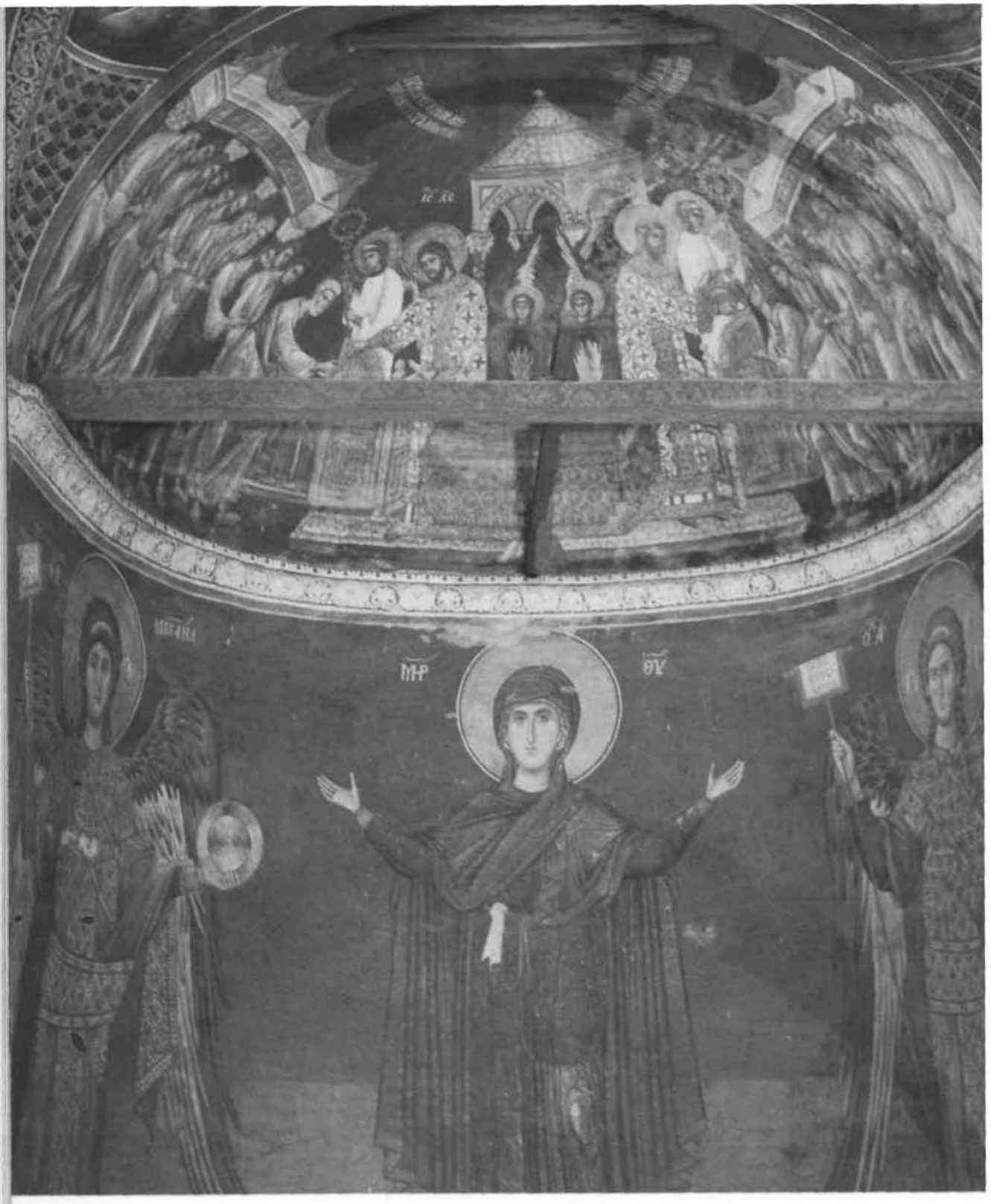


Fig. 8. Dečani, Communion des âpotres et la Vierge entourée des archanges Michel et Gabriel

Fig. 9. Dečani, Communion des apôtres

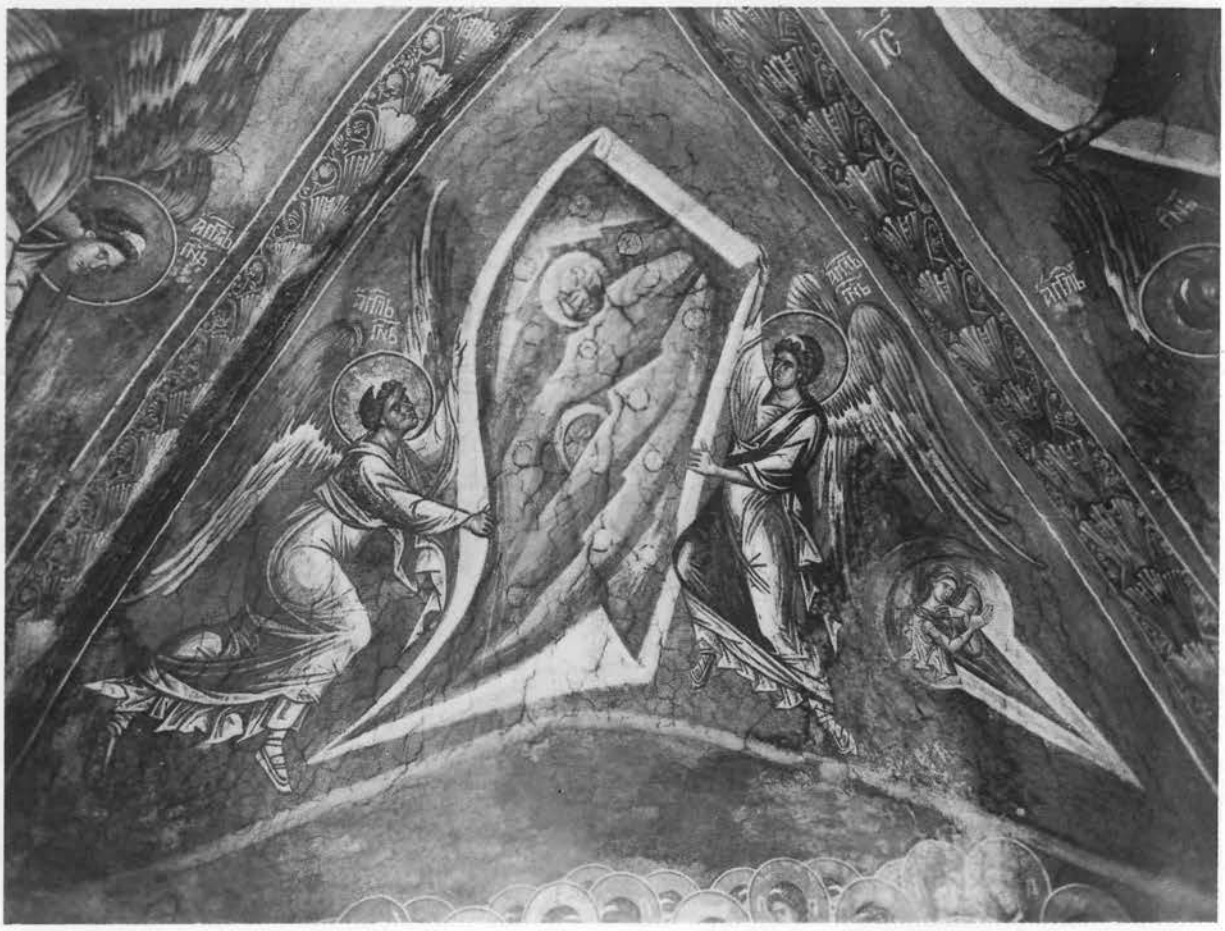


Fig. 10. Dečani, Jugement dernier, détail: Enroulement de la voûte céleste

Fig. 11. Dečani, La Divine Sagesse, détail

Fig. 12. Dečani, Jugement dernier, détail: La personnification de la Terre

Fig. 13. Dečani, Le jeune roi Uroš, la reine Jelena et Simeon

LES PORTRAITS DE DEČANI REPRESENTANT ENSEMBLE DEČANSKI ET DUŠAN

GORDANA BABIĆ

Les portraits des souverains représentés à Dečani ont tous été publiés depuis longtemps.[1] Ils n'ont cependant pas tous été étudiés de la même façon. Dans cette grande galerie de personnages historiques ce sont les figures d'Etienne Uroš III Dečanski et d'Etienne Dušan, deux souverains qui en tant que père et fils se sont succédés sur le trône de Serbie, respectivement de 1321 à 1331 et de 1331 à 1355, qui soulèvent actuellement le plus d'intérêt. Il sont ici à Dečani représentés à deux reprises, chaque fois sous forme de paire, tout d'abord sur le mur sud dans l'angle sud-ouest du naos, à côté de la première tombe d'Etienne Dečanski puis au-dessus du portail principal qui mène du narthex au naos.[2] A en juger par les légendes accompagnant ces figures ces deux fresques ont été réalisées durant le règne du roi Dušan, c'est-à-dire avant décembre 1345. Elles datent donc approximativement d'une même époque et représentent les mêmes souverains tout en interprétant cependant des idées différentes du fait de leurs solutions iconographiques particulières.

L'image du mur sud se rattache à un contexte plus large, c'est-à-dire à toute une série de portraits de Némanjides, saints et souverains, représentés sur le registre inférieur des murs sud et ouest du naos, en face de la figure de l'archidiacre saint Etienne, protecteur honoré par les souverains serbes, qui est lui représenté sur le côté ouest du pilier sud. De gauche à droite se succèdent donc les figures de saint Siméon Nemanja, saint Sava, premier arhevêque de Serbie, puis

[1] В. Петковић, *Принцеса из Дечана*, „Правда", 6—8. јануар, Београд 1926, 17; С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље 1934, 41—42, 46, 51—55, 57—59, pl. XV, 22; pl. XIII, 20 et pl. XIV, 21 (plus loin: *Портрети*); Ђ. Бошковић — В. Петковић, *Манастир Дечани*, vol. I—II, Београд 1941, surtout vol. II, p. 21, 3 et passim, pl. CXXXVII, LXXX (en couleur, LXXV, LXXIV (en couleur) et autres (plus loin: *Дечани*, II); J. Ковачевић, *Средњевековна ношња балканских Словена*, Београд 1953, 46—47; Г. Суботић, *Прилоі хронолоіији дечанскоі зидноі сликарства*, Зборник радова Византолошког института, 20 (Београд 1981), 113—135, avec la bibliographie complète se rapportant à des portraits de Dečani; Б. Тодић, *О неким пресликаним портретима у Дечанима*. Зборник Народног музеја, XI, 2 (Београд 1982), 55—67; И. Ђорђевић, *Представа Стефана Дечанскоі уз олтарску преграду у Дечанима*, Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе СР Србије, XV (Београд 1983), 35—42; les portraits de Dečani sont mentionnés par G. Babić, in: *Историја српскоі народа*, I, Београд 1981, 644.

[2] Cette image de Dečanski et de Dušan représentée au-dessus du portail a été décrite et expliquée comme une formule du double ktitorat par С. Мандић, *Двојно ктиторство*, in: *Древник. Записи конзерватора.*, Београд 1975, 148. En effet, Dečanski et Dušan ont été peints ensemble sous forme de paire, également sur une icône, offerte par Stefan Uroš III Dečanski à l'église de Saint-Nicolas de Bari, où elle orne la crypte actuellement. Lors de l'enlèvement du revêtement de cette icône et de son nettoyage fait en Italie, il s'est avéré que le personnage plus âgé, nommé Оуросъ Г, est en effet Dečanski, et l'autre plus jeune est Dušan, représentés tous deux de part et d'autre de saint Nicolas. L'identification erronée de ces personnages historiques, de même que les connaissances insuffisantes des données historiques et des sources d'histoire serbe ont amené G. Cioffari à des conclusions fausses dans son article dédié à l'icône serbe de Bari, datant, en effet, du temps de Dečanski (1321—1331), cf. G. Cioffari, *The Tsars of Serbia and the Basilica of St. Nicolas*, in: Nicolaus, ed. Istituto di teologia ecumenico-patristica, 9, 1 (Bari 1981), 145—175.

viennent d'une part les rois Milutin, Dečanski et Dušan (tous sur le mur sud) et d'autre part la reine Jelena accompagnée d'Uroš et d'un jeune personnage inconnu (sur le mur ouest). Ces trois dernières figures ainsi que les portraits de Dečanski et de Dušan sont peints par dessus une ancienne composition qui a été volontairement effacée. Les deux nouvelles compositions laissent cependant encore voir, recouvertes de couleur bleue, les nimbes des personnages qui étaient représentés là auparavant, plus précisément on reconnaît les modifications effectuées lorsque se fit sentir la nécessité de modifier l'image des membres les plus proches de la famille de Dušan.[3] Sur le portrait aujourd'hui visible de Dečanski et de Dušan situé sur le mur sud du naos, ces souverains portent ensemble une maquette du temple de Dečani qui n'offre qu'une faible ressemblance avec l'église réelle (fig. 1). Tous les deux sont vêtus de la même manière: un sakkos sombre réhaussé du maniakos, du loros, de péribrachia et de manchettes, et sont coiffés d'une couronne identique, en forme de bonnet (la stemma), à laquelle sont fixés des pendentifs, la seule différence étant que Dečanski tient un sceptre tandis que Dušan porte lui l'akakia. Cette simillitude dans les parures est renforcée par le fait que leur sakkoi sont taillés dans le même brocart orné de couronnes de petites perles cousues. Dušan se tient à la gauche de son père en tant qu'héritier légitime au trône et continuateur de l'oeuvre paternelle de ktitor. Ces deux souverains serbes, le père occupant la place la plus importante et son fils, son successeur, sont donc en tout point semblables (fig. 1). Les titres qui les accompagnent sont eux aussi presque identiques. Aux côtés de Dečanski on peut lire: [с]тефань [оуро]ош⟨ь⟩ ѿ крал⟨ь⟩ все ср[ьвь]ские земле и поморьские хтиторь мѣста сего с⟨ве⟩т⟨а⟩го. Tandis que la formule accompagnant Dušan est: ст[е]фань крал⟨ь⟩ г⟨осподи⟩нь все срьвьские земле и помořские хтиторь мѣста сего с⟨ве⟩т⟨а⟩го.[4] Tous les deux portent sur ces légendes le titre de roi des terres serbes et du littoral, Dušan étant pour sa part le seul à recevoir également le qualificatif de seigneur. Le Christ représenté en buste (son visage a été partiellement effacé à cause des endommagements) apparaît au-dessus d'eux dans un segment du ciel les bénissant de ses mains tendues au-dessus de leur tête.[5] L'idée du double ktitorat de Dečanski et de Dušan reçoit ainsi un commentaire idéologique soulignant l'origine divine de leur pouvoir et la protection dont ils jouissent de la part du Christ, vraisemblablement le Pantocrator, qui est en même temps le saint patron de leur fondation. La position de Dušan à la gauche de son père ainsi que la présence des autres portraits confirment l'observation selon laquelle les peintres ont voulu exprimer la gloire des ancêtres et des successeurs de Dušan. Ces derniers sont peints aux côtés de la reine Jelena à sa droite Uroš V, accompagné de la formule оуроошь краль младь et figuré avec tous les insignes du pouvoir royal tel que le sakkos, le loros, le sceptre, la stemma et à sa gauche le jeune personnage qui en est lui dépourvu. La mère d'Uroš, Jelena, est quand à elle qualifiée par une longue formule: Иелѣна вл⟨а⟩гоч⟨ь⟩[с]тива кралица все [срь] в⟨ь⟩ские земле и поморьские (fig. 2).[6]

[3] Les remaniements visibles sur cette fresque ont été observés il y a longtemps par V. Petković et S. Radojčić; la raison valable en a été proposée par G. Subotić, qui y a vu le désir de Dušan de faire représenter par cette image le double ktitorat, ce qui ait pu provoquer l'effacement des portraits déjà peints et l'élaboration des nouveaux dans l'angle sud-ouest du naos, cf. Суботић, *op. cit.*, 114—117 (avec la bibliographie plus ancienne concernant ce changement d'images discuté par V. Petković et S. Radojčić).

[4] Notre lecture confirme celle proposée par G. Subotić, *op. cit.*, 114. S. Radojčić n'a pas lu le début de la légende accompagnant le portrait de Stefan Uroš III, cf. *Портрети*, 52. Cependant, l'erreur faite dans la lecture du même texte, proposée par V. Petković (*Дечани*, II, 21) et reprise par Б. Тодић (*op. cit.*, 56) mène vers la confusion. Il est certain que le mot saint (ѲТЬІ) ne précède pas le nom ѲТЄФАНЬ, du fait que seul le signe habituel de la croix en forme des quatre points est inscrit au début de la légende.

[5] Sur la signification du geste de la bénédiction par les deux mains que le Pantocrator fait au-dessus des figures de l'empereur et du co-empereur ou de l'empereur et de son héritier, cf. A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936, 112 et sqq; Г. Бабић, *О портрету у Рамаћи и једном виду инвеститоре владара*, Зборник за ликовне уметности, Матица Српска, 15 (Нови Сад 1979), 151—176.

[6] Петковић, *Дечани*, II, pl. LXXX. G. Subotić a correctement transcrit les légendes et énuméré toutes les hypothèses déjà proposées en visant l'identification du personnage debout à gauche de la reine Jelena; son nom n'a pu être lu ni à l'époque de Radojčić ni à celle de Petković, cf. Суботић, *op. cit.*, 114, n. 16.

Sur ces images, l'héritage et l'origine du pouvoir constituent certainement des messages aussi importants que le double ktitorat de Dečanski et de Dušan dans l'avant dernière. Les peintres ont ainsi créé en plus du motif de base du ktitorat plusieurs niveaux de significations en faisant appel au langage iconographique byzantin habituel. Il est bien connu que, déjà au IVème siècle, la dextre divine donnant sa bénédiction en apparaissant dans un segment du ciel avait été introduite dans les représentations des souverains, ce même acte ayant été souvent représenté plus tard effectué par le Christ lui-même: ainsi était montrée la protection offerte par le Seigneur de l'univers à ses élus sur terre.[7] Dans la peinture serbe une telle formule a été appliquée pour les portraits des souverains à Arilje (1296) et à la Vierge Ljeviška (1307—1313), c'est-à-dire depuis l'époque où le roi Milutin a commençé à souligner sa haute position dans la hiérarchie du pouvoir émanant du Pantocrator.[8] Par la synthèse de deux anciens schémas iconographiques, l'un illustrant la bénédiction du saint protecteur et l'autre concernant le double ktitorat de deux personnages, les artistes ont réalisé une formule iconographique complexe, bien connue des peintres de l'époque des Paléologues. Les nombreux exemples conservés nous prouvent que l'on peut la considérer comme habituelle à cette époque dans les Balkans.

Vers le milieu du XIVème siècle, à l'époque du tsar bulgare Ivan Alexandre (1344—1363), »les premiers ktitors« de la chapelle mortuaire à deux étages de Bačkovo, le sébastocrator et grand domestique Grégoire Bakurian et son frère, le magistre Abasios, ont été représentés de la même façon. Ils portent ensemble une maquette de cette église de Bačkovo, d'ailleurs dessinée d'une façon très inexacte. Bien qu'étant mort en 1086 pour Grégoire et dans les années soixante-dix du XIème siècle pour Abasios, ils étaient encore vers le milieu du XIVème siècle honorés en tant que premiers ktitors et ont été représentés à ce titre dans la crypte du narthex. Ils apparaissent portant ensemble une maquette de leur fondation qu'ils offrent à la Vierge à l'Enfant qui les bénit. Les saints protecteurs sont représentés en buste dans un segment du ciel au-dessus de la tête des ktitors.[9] Comme on peut en conclure sur la base de cette image, cette chapelle mortuaire de Bačkovo était dédiée à la Vierge. »Les seconds ktitors«, les deux moines, Georgi et Gavril, qui se sont occupés de la décoration de la chapelle vers le milieu ou durant la seconde moitié du XIIème siècle, ont également été représentés dans le narthex de la crypte, vers le milieu du XIVème siècle. Ils tournent eux-aussi leurs prières vers la Vierge à l'Enfant s'adressant à elle comme à leur protectrice et à la patronne du temple; la Vierge à l'Enfant y apparaît dans un segment du ciel.[10] La solution iconographique est ici la même que celle du portrait des premiers ktitors; les seconds ktitors sont représentés ensemble à la seule différence qu'ils ne portent pas de maquette de la chapelle puisque leur mérite ne reposait que dans la rénovation de sa peinture.

De même des exemples byzantins plus anciens prouvent que le double ktitorat était souvent interprété par cette formule iconographique connue depuis longtemps. Le manuscrit grec de Turin (*Taur. gr.* 237), qui a brulé en 1904, offrait une miniature avec les portraits des ktitors du monastère Saint-Jean appelé aussi Néa Pétra. Les ktitors Joasaph et sa femme, Antusa, vêtus tous les deux de l'habit de moine, portaient ensemble une maquette de leur fondation qu'ils offraiens à saint Jean qui apparaissait au-dessus d'eux et les bénissait. Le ktitor Joasaph est le célèbre grand seigneur de Thessalie orientale, Nicolas Maliasénos, marié à la nièce de l'empereur Michel VIII Paléologue, Anne. Compte tenu que Nicolas et Anne sont entrés dans les ordres en octobre

[7] Grabar, *op. cit.*, 113—117; une nuance particulière se dégage de la signification lorsque c'est le Christ Emmanuel qui bénit de deux mains, cf. Г. В. Попов, *Некоторые вопросы изучения воинской тематики в русском средневековом искусстве*, Византийский временник, 32 (Москва 1971) 184—203.

[8] Sur ces exemples et sur les autres semblables connus dans l'art serbe, cf. Бабић, *op. cit.*, ЗЛУМС 15 (1979) 156—168; Г. Бабић, in: Д. Панић — Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1975, 58—59, avec la bibliographie relative à ce thème.

[9] Е. Бакалова, *Бачковскаша косшница*, София 1977, 171—172, fig. 136 et 152.

[10] *Ibidem*, 172—175, fig. 137, 152.

ou novembre 1274, cette miniature a due être exécutée peu de temps après cet événement.[11] Les féodaux respectant une hiérarchie dans l'ordre des protecteurs se tournaient de fait plus souvent vers des saints-protecteurs que vers le Christ Pantocrator, ce dont témoigne cet exemple du manuscrit de Turin qui confirme par cette illustration le choix possible de saint Jean comme protecteur. Celui-ci apparaissait dans un segment du ciel au-dessus des ktitors tandis que la formule iconographique restait la même pour l'essentiel, séparant les personnages historiques des saints à la différences des *images votives* plus anciennes des ktitors, sur lesquelles les habitants de la terre et des cieux étaient regardés comme étant déjà tous réunis dans la demeure éternelle et étaient représentés ensemble dans un espace uni de la composition.

La signification du double ktitorat est également exprimée par une miniature de la charte d'Alexis III Comnène de Trébizonde (1349—1390). Ce document est conservé au monastère Dionysiou sur l'Athos. Alexis III et sa femme Théodora ont en 1374 fait une importante donation au Mont Athos en échange de l'engagement du moine Dionysios de consacrer l'argent offert à la construction d'un monastère. Sur cette miniature la donation de ces ktitors, c'est-à-dire la charte que tiennent entre eux Alexis III et Théodora en tant que document témoignant de la somme offerte, est bénie par saint Jean le Précurseur à qui le monastère Dionysiou est consacré.[12] Le double ktitorat est béni des deux mains par le saint protecteur, représenté, suivant l'habitude, en buste au-dessus des deux personnages historiques. Les ktitors représentés ensemble tiennent entre eux une maquette de leur donation, tandis que le saint protecteur apparaîssant au-dessus d'eux leur assure sa protection par sa bénédiction.

La peinture roumaine du XIVème siècle offre également des représentations très semblables du double ktitorat. Sur les fresques de l'église Saint-Nicolas à Argeş, on peut voir une image des ktitors représentés ensemble et tenant entre eux une maquette de l'église qu'ils offrent au Christ qui, suivant la tradition, se tient dans un segment du ciel, écartant les bras en signe de bénédiction. Cette fresque a été réalisée sous le règne de Radu Ier entre 1375 et 1377, comme le suppose C. L. Dumitrescu.[13]

Tous les exemples ici cités témoignent clairement du fait que le langage iconographique de la tradition byzantine a été respectée dans la peinture des Balkans datant de la période des Paléologues. Cependant, au cours des siècles la formule primitive a été enrichie visant à traduire non seulement le double ktitorat, mais aussi le rapport du ktitor envers son saint protecteur et le patronage des saints ou du Christ. De nombreux exemples plus anciens que ceux des Balkans, conservés en Géorgie ou en Arménie, montrent, en effet, une formule iconographique du double ktitorat quelque peu plus simple dans laquelle n'était pas explicité le rapport du ktitor envers son saint protecteur. Par contre l'acte de donation commune des deux ktitors qui sont souvent le père et le fils ou le souverain et son successeur, y était déjà indiqué de la même façon, par le même geste des deux personnages tenant entre eux une maquette de l'église. Les monuments du Caucase renforcent la conviction selon laquelle le principe d'une telle image symétrique avait depuis longtemps été adopté par tous les chrétiens en tant que représentation sym-

[11] I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leiden 1976, 188—189, fig. 141 et 142. Sur la date lorsque Nicolas et Anne prirent l'habit monastique, cf. Б. Ферјанчић, *Тесалија у XIII и XIV веку*, Београд 1974, 75; Ф. Баришић, *Породица Малиасина у Тесалији*, Зборник Филозофског факултета, Споменица Виктора Новака, књ. VII, 1 (Београд 1963), 247.

[12] Spatharakis, *op. cit.*, 185—187, fig. 136 (avec la bibliographie plus ancienne); В. J. Ђурић, *Портрети на повељама византијских и српских владара*, Зборник Филозофског факултета, Споменица Виктора Новака, књ. VII, 1 (Београд 1963), 252—253 (avec la bibliographie plus ancienne), fig. 3—6. Une bonne illustration en couleur a été publiée dans le livre de S. M. Pelekanidis, P. R. Christou, Ch. Mavropoulou-Tsioumi, S. N. Kadas, Οἱ Θησαύροι τοῦ Ἁγίου Ὄρους, I, Athens 1973, p. 40. La description de cette miniature et le commentaire de l'inscription ont été proposés par N. Oikonomidès, *Actes de Dionysiou*, Archives de l'Athos, Paris 1968, 51.

[13] C. L. Dumitrescou, *Le voïvode donateur de la fresque de Saint-Nicolae-Domnesc (Argeş) et le problème de sa domination sur Vidin au XVe siècle*, Revue des études Sud-Est européenes, XVII, N° 3 (Bucarest 1979), 541—588 (avec la bibliographie plus ancienne).

bolique du double ktitorat. Sur un relief qui a été réalisé pour la façade orientale de l'église arménienne du Saint-Signe à Hagbat, pouvant être daté des années 967—991, le souverain de cette région, Gurgen et à sa gauche son successeur, le prince Smbat, apparaissent tenant ensemble, entre eux, une maquette de leur fondation commune.[14] La même formule iconographique a été reprise par les sculpteurs des reliefs des ktitors sur les façades des autres églises arméniennes à Sanahin (967—972), à Haričavank (1201)[15] et d'autres. Des exemples du même langage iconographique sont également connus sur les reliefs en pierre des façades des églises de Géorgie dont le plus connu, qui est aussi un des plus ancien, est le relief monumental de Pétobani (deuxième moitié du Xème siècle) représentant les ktitors tenant entre eux une maquette de leur fondation.[16]

Nous pouvons penser qu'une formule identique du double ktitorat était de même habituelle dans l'art constantinopolitain. Le célèbre sceau de l'ecclésecdique de Constantinople (XIème — XIIème siècle), avec ses deux figures tenant entre elles une maquette de la cathédrale Sainte-Sophie, témoigne en faveur d'une telle supposition.[17] Cependant, le nombre insuffisant d'oeuvres artistiques provenant de la capitale byzantine ne permet pas d'entreprendre l'étude du développement et de l'enrichissement des différents éléments de la formule du double ktitorat. On peut cependant attribuer aux peintres byzantins l'élaboration de certaines particularités, de nuances et de variantes qui tout en ne modifiant pas la solution originale, ni le noyau des symboles, ont apporté des compléments nécessaires à la signification première des portraits des ktitors représentés ensemble tenant entre eux une maquette de leur église. L'apparition du Christ (Pantocrator ou Emmanuel), de la Vierge avec le Christ ou d'un saint dans le segment de ciel au-dessus des ktitors traduit le rapport des hommes envers les habitants du royaume céleste, envers le Souverain suprême du ciel, le Pantocrator, ou envers le Christ Emmanuel créateur de toute chose qui promet la vie éternelle.[18]

Semblable aux autres images des ktitors représentés sous forme de paire et datant du XIVème siècle, la composition de Dečani est cependant de son côté enrichie par un contexte plus large, c'est-à-dire par la présence des Némanjides. L'ordre de succession établi parmi les membres choisis de ce que l'on a l'habitude d'appeler »la lignée horizontale abrégée« souligne la légitimité de la succession sur le trône dans cette sainte dynastie.[19] Considérée d'une part en la rapprochant des autres représentations semblables du double ktitorat et d'autre part en la replaçant dans le contexte spécial de l'ensemble dont elle constitue en élément, cette image de Dečani, représentant Dečanski et Dušan sous forme de paire, constitue une explication du double ktitorat de la légitimité du trône et de l'origine céleste du pouvoir sur la terre de ces deux souverains. Les représentants de cette sainte lignée des Némanjides sont bénis, semble-t-il, par le Pantocrator en tant que seigneur protecteur du souverain qui, aussi bien Dečanski que Dušan, est son envoyé sur terre.

[14] S. Der Nersessian, *L'art arménien*, Paris 1977, 106—107, fig. 73; G. Ieni, *La reppresentazione dell'oggetto architettonico nell'arte medievale con raferimento particolare ai modelli di architettura caucasici*, Atti del Primo Simposio Internazionale di Arte Armena (1975), Venezia 1978, fig. 21 a, p. 257, n. 55 (avec la bibliographie plus ancienne se rapportant à ce monument).

[15] Ieni, *op. cit.*, p. 257, n. 56 et fig. 21 b (Sanahin); p. 257, n. 57, fig. 27 b (Haričavank).

[16] Ieni, *op. cit.*, fig. 19 b.

[17] Т. Герасимов, *Моливдовул на клира при царградската Св. София*, in: Разкопки и проучвания, IV (София 1950), 19—20, fig. 1; G. Prinzing, *Das Bild Justinians I. in der Überlieferung der Byzantiner vom 7. bis 15. Jahrhundert*, in: Forschungen zur Byzantinischen Rechtsgeschichte, Fontes Minores VII, herausgegeben von D. Simon, Frankfurt 1896, 15 (avec la bibliographie plus ancienne).

[18] Попов, *op. cit.*, Византийский временник 32 (1971), 184—203, où l'auteur étudie les formules iconographiques visant à démontrer le rapport entre les hommes et le Christ Emmanuel.

[19] Le roi Dušan a souvent fait comprendre combien il appréciait l'exemple du roi Milutin, son ancêtre; il est présent même dans les «généalogies horizontales abrégées» des Nemanjides, peintes à l'époque de Dušan. La dénomination «généalogie horizontale» a été proposée par A. Grabar, *Une pyxide en ivoire à Dumbarton Oaks. Quelques notes sur l'art profane pendant le dernier siècle de l'Empire byzantin*, Dumbarton Oaks Papers 14 (1960) 131—134; sur les «généalogies abrégées», cf. B. J. Ђурић, *Историјске композиције у српском сликарству средњег века и њихове књижевне паралеле*, II, Зборник радова Византолошког института, 10 (Београд 1967), 145; Тодић, op. cit., 56.

Le second portrait regroupant Dečanski et Dušan, les présentant à nouveau en tant que souverains constituant une paire, est conservé à Dečani au-dessus de l'entrée principale, sur le portail solennel qui mène du narthex au naos (fig. 3). Dušan et Dečanski se tiennent inclinés sous le buste du Pantocrator, s'apprêtant à recevoir les rouleaux que leur tend un chérubin (херувим). A côté du visage de Dušan, sur la partie nord de l'archivolte, on trouve une inscription qui a déjà été lue en son temps par S. Radojčić: стѣфанъ въ х⟨ри⟩ста в⟨ог⟩а вѣр⟨е⟩нъ · и прѣвисоки кр⟨а⟩лъ все ср⟨ъ⟩пские з⟨е⟩мле и помор⟨ъ⟩ские и хтиторъ места сего св⟨е⟩т⟨а⟩го (fig. 4).[20] Aujourd'hui on peut également facilement lire la légende inscrite à côté de la figure de Dečanski, elle était d'ailleurs déjà visible à l'époque de S. Radojčić qui avait pu lire: с⟨ве⟩ты крал⟨ь⟩ Оуросъ ї все ср⟨ъ⟩пские земле и поморьские и хтиторъ мѣста сего с⟨ве⟩т⟨а⟩го (fig. 5).[21] Ces deux souverains de Serbie, l'ancien, portant déjà l'épithète de saint, et son successeur, Dušan, sont vêtus de la même tenue habituelle pour les souverains (sakkos, maniakos, peribrachia, loros, stemma avec des prépendules). Ils s'inclinent respectueusement devant le messager de Dieu tendant les mains dans sa direction pour recevoir les rouleaux. Cette image a reçu diverses interprétations dans la littérature spécialisée. S. Radojčić a vu dans cette composition symétrique représentant les deux souverains surmontés du buste du Pantocrator, un reflet du thème paléochrétien du *Traditio legis*.[22] Cependant, une telle interprétation sous-entendrait de fait une allusion aux apôtres, c'eat-à-dire une comparaison des souverains serbes avec ces derniers auquels le Christ a remis la loi, ce qui ne peut être défendu compte tenu que le contexte iconographique offert par les images de Dečani situées au-dessus du portail ne comporte aucune allusion aux apôtres. S. Radojčić a cependant avec raison relevé le fait que les portraits »au-dessus de seuil« avaient depuis les temps les plus reculés une grande importance dans le monde byzantin,[23] et qu'ainsi cette image des souverains serbes surmontés du buste du Pantocrator, avec à leurs côtés un chérubin aux trois paires d'ailles remettant à chacun un parchemin enroulé, recevait une attention encore plus grande. L. Mirković a confirmé l'importance de l'image de Dečani peinte »au-dessus du seuil« l'ayant étudiée par rapport à celle du Léon VI le Sage ornant l'entrée du naos de Sainte-Sophie de Constantinople. N'ayant pas remarqué le contexte icono-

[20] Radojčić, *Portreti*, 52, Pl. XIV, 21.

[21] *Ibidem*, pl. XIII, 20. Cf. la lecture des mêmes légendes dans l'article de Г. Суботић, *op. cit.*, ЗРВИ 20 (1981), 126.

[22] Радојчић, *Портрети*, 52.

[23] *Ibidem*, 51—52; Petković a sommairement decrit l'image, cependant, il n'a pas cherché à en découvrir la signification, cf. *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, ed. САНУ, Београд 1950, 92, fig. 240 et 241.

Il suffit de mentionner actuellement quelques autres exemples provenant du XIVe siècle pour prouver la persistence de la coutume byzantine ancienne se rapportant à l'emplacement du portrait du fondateur au-dessus de l'entrée de l'église. L'archevêque Danilo II et saint Nicolas sont peints de part et d'autre de la Vierge au-dessus de l'entrée de l'église de la Vierge Odigitria, à Peć (vers 1330—1337), cf. plusieurs articles dans le recueil intitulé: *Архиепископ Данило II и његово доба*, Београд (sous presse); à Thessalonique, on trouve une autre version du portrait disposé au-dessus de la «porte royale» des Saints-Apôtres: la Vierge trônant avec l'Enfant sur les genoux, est adorée par deux archanges et l'higoumène Paule, le deuxième ktitor, est représenté en prière, dans la partie gauche de l'image (vers 1334), cf. N. Nikonanos, Οἱ Ἅγιοι Ἀπόστολοι Θεσσαλονίκης, Thessaloniki 1972, 60; A. Xyngopoulos, *Les fresques de l'église des Saints-Apôtres à Thessalonique*, in: *Art et Société à Byzance sous les Paléologues*, Actes du Colloque organisé à Venise, en 1968, Venise 1971, 86, fig. 1; sur la date des fresques, cf. С. Кисас, *О времену настанка фресака у цркви Светих апостола у Солуну*, Зограф 7 (Београд 1977), 52—57. Un autre exemple peut être cité, également, il provient de la Valachie: à Kurtea de Argeş au-dessus de l'entrée on trouve la Vierge et saint Nicolas de part et d'autre du Christ trônant; les deux sont en prière intercédant pour le ktitor, laïc, représenté également en prière, cf. Dumitrescu, *op. cit.*, RESEE, XVII, No 3 (1979) 541—542, avec la bibliographie plus ancienne. V. N. Lazarev date les fresques de Saint-Nicolas de Kurtea de Argeş vers le milieu du XIVe siècle, cf. *История византийской живописи*, Москва 1986, 179 (avec la bibliographie antérieure). L'emplacement du portrait du fondateur au-dessus de l'entrée de l'église a été connu en Russie, également, par exemple, dans l'église de Volotovo, détruite au cours de la dernière guerre mondiale, dont les fresques cependant, ont été décrites et photographiées antérieurement: de part et d'autre de la Vierge trônant, avec l'Enfant sur ses genoux, se trouvent en prière les deux archevêques de Novgorod, Moisei et Aleksei. La fresque ornait le mur sud à l'intérieur, au-dessus de l'entrée de l'église, et datait de l'année 1363, semble-t-il, cf. Г. Вздорнов, *Портреты новгородских архиепископов в искусстве XIV века*, in: Древнерусское искусство, Москва 1980, 120, 122—132 (avec la bibliographie citée de manière très détaillée).

Les portraits des souverains serbes peints à Des čani au-dessus de l'entrée du naos diffèrent de tout ces exemples cités par leur caractère typologique e-symbolique.

graphique très particulier de l'image de Dečani, Mirković y a vu la prière des souverains serbes pour le salut de leur âme et la reponse du Pantocrator leur envoyant la remission des péchés sous forme d'un rouleau, donc, d'un acte écrit apporté par le chérubin.[24]

S. Mandić a pour sa part reconnu dans cette image une représentation du double ktitorat de Dečanski et de Dušan, négligeant toutefois le fait que ces souverains sont ici représentés sans la maquette de leur fondation ainsi que d'autres différences iconographiques qui font que cette image se démarque des représentations bien connues du double ktitorat conservées dans d'autres monuments médiévaux du monde chrétien oriental.[25] Enfin, cherchant à donner une explication à cette représentation des deux souverains serbes »au-dessus du seuil« V. J. Đurić a émis l'hypothèse que le rouleau pouvait être interprété comme une charte, ce qui signifierait, que Dečanski et Dušan ont tout d'abord adressé leurs dons, c'est-à-dire des chartes, au Christ Pantocrator par l'intermédiaire d'un messager celeste.[26] On ne trouve cependant pas suffisamment d'éléments pouvant confirmer une telle interprétation réaliste de cette image. Il semble donc que pour expliquer la signification que cette image devait avoir aux yeux de ses contemporains il soit nécessaire d'une part d'établir de façon précise le motif iconographique de base qui donnait son sens à l'image, c'est'à-dire déterminer si le *rouleau* doit être ici considérer comme une *charte*, ou comme une *missive céleste* et le *symbole d'une mission précise*, et ensuite d'interpréter l'attitude des deux souverains envers le Pantocrator. D'autre part, il faut tenir compte du contexte élargi dans lequel entrent les images entourant ces deux portraits.

L'analyse iconographique révèle que cette composition représentant ensemble les souverains serbes est complètement dénuée de tout caractère réaliste ou lien avec l'acte de donation et offre plutôt un sens typologique, symbolique. Les rois serbes sont peints à côté d'un chérubin, qui est de toute évidence descendu sur leur partie de l'image évoquant la terre puisqu'il est peint en dessous de la zone où apparaît le Pantocrator qui tient l'évangile ouvert tout en bénissant les ktitors de sa main droite tendue vers eux. Les deux rois serbes sont suivis chacun par un autre chérubin — gardien, peint sur le cadre extérieur de l'image, fig. 3, 6, 7. Mais on doit remarquer que ces deux souverains sont en fait peints, il est vrai indirectement, en dessous des figures de David et de Salomon, les deux célèbres rois de l'Ancien Testament qui sont ici représentés l'un au-dessous de l'autre sur le bord gauche de l'image peinte »au-dessus du seuil« (fig. 8). Ces deux personnages, père et fils, que la tradition chrétienne honorait en tant que prophètes, créent un contexte très important pour cette image, sous forme d'une allusion picturale. Tous deux tiennent des rouleaux dépliés. Sur celui du roi David (пр⟨о⟩р⟨о⟩кь д⟨ави⟩дь), revêtu d'une tenue semblable à celle des souverains contemporains et coiffé d'une stemma, il est écrit: да вьск⟨р⟩-

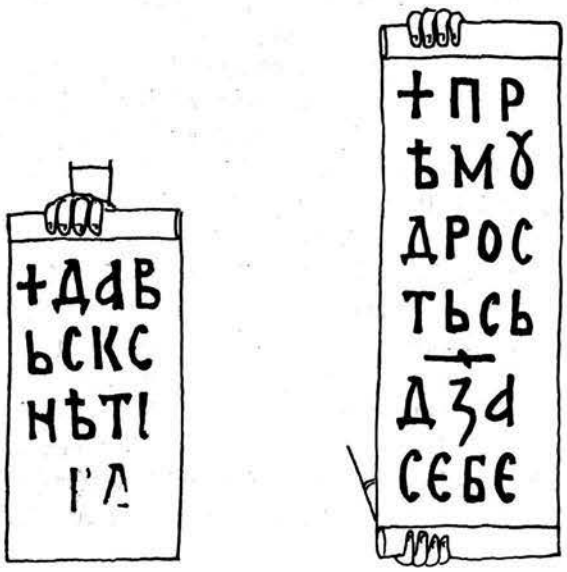
[24] Л. Мирковић, *О иконографији мозаика изнад царских врата у нартексу цркве Св. Софије у Цариграду*, in: idem, Иконографске студије, Нови Сад 1974, 196.

[25] Мандић, *Древник*, 148, ne mentionne que le Christ Emmanuel (au-dessous des ktitors), tandis qu'on y voit aussi le Christ Pantocrator.

[26] Ђурић, *Портрети на повељама*, Зборник Филозофског факултета, VII, 1 (1963), 256—269, où l'auteur observe la coutume des Byzantins et des Serbes de décorer les chartes par les portraits des souverains — donateurs; de même, il y explique les modèles iconographiques et la signification de telles images en s'arrêtant sur les exemples où les ktitors offrent le rouleau au Christ, ou le reçoivent des mains du Christ. Dans son livre: *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 57, V. J. Đurić explique l'image des ktitors peints dans le narthex au-dessus de l'entrée du naos à Dečani comme une offrande des dons terrestres adressés par les ktitors au Pantocrator, considérant que cette image a dû être inspirée par quelque texte. L'analyse de Đurić est fondée sur le fait que le rouleau y peut être compris comme un document, une charte, ce qui donerait à l'image un caractère historique.

Il en ressort que les ktitors offrent souvent le rouleau en tant qu'un document témoignant des biens donnés à une église et V. J. Đurić en confirme la coutume par de nombreux exemples. On pourrait, cependant, ajouter aux cas de cette catégorie, cités par V. J. Đurić, celui provenant de la chapelle fondée par le despote Oliver dans l'église de Sainte-Sophie d'Ohrid (vers 1350): le despote Oliver tient dans sa main le rouleau, l'offrant à l'archevêque d'Ohrid, Nikola et à saint Jean Prodromei, le saint protecteur auquel la chapelle est dédiée, cf. également Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 62—65, fig. 44. Sur cette fresque d'Ohrid de même que sur les autres images semblables où les personnages historiques offrent leur don en forme de rouleau, donc, en forme d'une charte enroulée, ce document est toujours représenté dans leur mains. tandis que sur l'image de Dečani cela n'est pas le cas. Ce sont les chérubins qui apportent les rouleaux,

снѣть б⟨ог⟩ь и да . . . ⟨разидуть се врази . . .⟩ donc, le Ps. 67 (68), 1 et sur celui tenu par Salomon (проф⟨о⟩кь соло⟨мо⟩нь), de même semblable aux souverains contemporains d'après les insignes dont il est pourvu, on peut lire les paroles du Proverbe de Salomon, IX, 1: + прѣмѹдрость създа себе ⟨храмь⟩. On relevera ici la remarque très intéressante de J. Meyendorff concernant justement la lecture de ce texte (Prov. IX) en tant que lecture vétérotestamentaire, dans un office byzantin la dédicace des églises.[27] Ce qui semble par conséquent confirmer les suppositions sur l'influence de l'office liturgique de consécration sur la formation du programme de fresques qui devaient orner l'entrée du naos. De même, sur les pages de l'évangile que le Pantocrator (Ic Xc ѡ (sic!) пан⟨т⟩ократоръ) tient ouvert dans sa main on reconnaît une citation recommandée dans le Manuel de Dionysios de Fourna pour les représentations situées au-dessus »du seuil«, c'est-à-dire des portes (Jean, X, 9): азь есмь двѣрь мн⟨о⟩ю аще кто вьнидеть сп⟨а⟩с⟨е⟩т⟨ь⟩ се вьнидеть и изиде⟨ть⟩ и паж⟨и⟩ть шб⟨рѣтеть⟩ (fig. 7). Cette citation de l'évangile correspond parfaitement à la place pour laquelle elle a ici été choisie en tant que métaphore montrant aux fidèles le but vers lequel ils doivent tendre. Ces derniers par leurs actes sur terre se préparent à entrer dans le monde promis dans l'évangile. De même les souverains de Serbie, le père et le fils, enseignés par les modèles de l'Ancien Testament, se conforment dans leurs chemins sur cette terre aux paroles de



l'évangile de saint Jean. L'image est donc plus nuancée qu'on ne pensait à l'époque des premiers chercheurs. Dečanski et Dušan à l'image de David et de Salomon incarnent le modèle du souverain chrétien idéal. Choisis par le Souverain de l'univers ils ont reçu le signe de la mission, la *missive céleste*, leur assurant le reigne selon la volonté divine, et grâce à cette tâche accomplie sur terre ils espèrent gagner la grâce du Pantokrator et entrer dans son royaume éternel. La prière des souverains byzantins devant la porte d'entrée (la porte royale) du naos et la proskynèse qu'ils y faisaient est bien connue grâce à la description donnée par l'empereur Constantin Porphyrogénète,[28] cependant, les sources semblables font défaut dans la tradition serbe. Nous sommes tout de même autorisés à reconnaître le sens symbolique de l'image de Dečani. Tout en s'inclinant en signe de prière, les rois serbes s'apprêtent à recevoir, les mains tendues, les rouleaux que

[27] J. Meyendorff, *L'iconographie de la Sagesse divine dans la tradition byzantine*, Cahiers archéologiques, X (Paris 1959), 261.

[28] Constantin VII Porphyrogénète, *Le livre des cérémonies*, vol. I, texte et trad. par A. Vogt, 1935, 10—11.

leur apporte un chérubin aux trois paires d'ailes. Dans cette ensemble d'allusions le rouleau peut être compris comme le *symbole du message*, c'est-à-dire de la *parole divine*, telle qu'elle est adressée aux prophètes par le Pantocrator. Sur les fresques de la coupole de l'église de la Vierge Ljeviška à Prizren (1307—1313) le Christ Pantocrator, Seigneur de l'univers, peint au sommet de la calotte, envoie aux prophètes la parole divine par l'intermédiaire des anges, ses messagers, représentés sur le pourtour de la calotte, alors qu'ils descendent sur terre, tenant en main des parchemins à demi-dépliés ou encore enroulés. Sur un rouleau blanc déplié on peut lire: ΤΑΔΕ ΛΕΓΕΙ Κ(ύριος) cette phrase se terminant sur un second parchemin par le mot: Cαβαωθ (fig. 10).[29] Ces paroles témoignent du caractère de messages attribuable à rouleaux ainsi que du rôle des anges en tant qu'envoyers de Dieu. C'est dans une fonction identique qu'apparaît le chérubin représenté sur le portrait des deux souverains à Dečani. On relève d'ailleurs en Serbie d'autres exemples montrant des anges en train d'accomplir une telle mission. Ainsi sur une fresque du programme de la coupole de l'église de la Vierge Odigitria à Peć, des chérubins apparaissent au-dessus des prophètes représentés deux par deux sur les espaces situés entre les fenêtres du tambour afin de leur remettre des rouleaux, c'est-à-dire la parole divine, qu'ils tiennent dans leur mains apparaissant dirrière leurs ailes. Parmi ces prophètes élus figurent d'ailleurs les rois vétérotestamentaires, David et Salomon. Certains de ces rouleaux sont déjà dépliés et on peut y lire les paroles adressées aux prophètes.[30] A Peć dans cette fondation de Danilo II, dédiée à la Vierge, le programme de la coupole a très certainement été conçu par le ktitor lui-même et ce dans les premières années de la troisième décennie du XIVème siècle. Ainsi à Ljeviška et dans l'église de la Vierge Odigitria à Peć les théologiens érudits serbes ont tenu à indiquer la voie par laquelle arrivait le message céleste ainsi que le symbole même de la mission dont étaient investis les prophètes de l'Ancien Testament. Le rouleau peint sur l'image de Dečani revêt lui aussi une signification identique, les deux souverains s'apprêtent à recevoir la parole divine, c'est-à-dire le message contenant la mission qui leur est confiée. C'est ainsi également que l'on peut comprendre le rouleau que reçoit Danilo, l'higoumène de Dečani, (peint avant 1347/48), car la tâche qui lui incombe émane elle aussi de la volonté divine.[31] Par conséquent les peintres savaient qu'à côté du fait que le rouleau pouvait dans certaines compositions à caractère historique avoir des significations très réalistes (charte, akakia), il pouvait aussi dans d'autre cas avoir la signification d'un message annonçant quelque mission précise.

Les illustrations des psautiers dits aristocratiques expliquent également les habitudes des peintres byzantins. Le roi de l'Ancien Testament, David, souverain d'Israël, reçoit du Christ un rouleau symbolisant sa mission prophétique et son rôle de souverain du peuple d'Israël. Les illustrations conservées dans les psautiers grecs du XIème siècle confirment également l'interprétation ici avancée; par exemple sur une miniature du manuscrit qui est à présent conservé dans la collection de *Dumbarton Oaks Ms. 3* (*olim Pantocrator No 49*), *fol. 5 v.* (et daté de 1084), on peut voir le roi David s'étant levé de son trône pour recevoir un rouleau de la main de Dieu et celle-ci sort d'un segment du ciel (fig. 9). Dès sa naissance David était d'ailleurs

[29] Бабић, in: *Богородица Љевишка*, 50, 118.

[30] V. Petković, *La peinture serbe du moyen âge*, II, Belgrade 1930, pl. XCIX, CI. Sur la date des fresques ornant l'église de la Vierge Odigitria à Peć, peu avant 1337, cf. Ђурић, *Византијске фреске*, 59—60 (avec la bibliographie). Sur la correspondance entre les hommes et le Souverain céleste et la terminologie concernant ce genre de «documents», connue depuis le VIème siècle dans les poèmes de Roman le Mélode, cf. H. Hunger, *Romanos Melodos, Dichter, Prediger, Rhetor — und sein Publikum*, Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik, 34 (Wien 1984), 39—42.

[31] Петковић, *Дечани*, II, 27, pl. CLXI, 1. Le sens identique se dégage des images illustrant la mission des saints médecins Côme et Damien; ils sont souvent représentés sous forme de paire, en prière, en dessous du segment du ciel d'où le Christ leur adresse les rouleaux, en tant que missives célestes remplies de paroles divines. Une mission toute particulière leur a été ainsi confiée par Dieu, par exemple, sur une miniature du XIème siècle du Cod. 587, fol. 159 v. du monastère Dionysiou, Mont Athos, cf. Οἱ Θεσάυροι, vol. I, fig. 269; de même, sur la miniature du Lectionaire, daté du XIIème siècle, conservé dans le monastère du Saint-Pantéléimon, Mont Athos (Pantéléimon, Cod. 2, fol. 197 v), *ibidem*, vol. II, 1975, p. 156, fig. 279.

destiné à accomplir une grande oeuvre; une seconde miniature du même manuscrit illustrant cette naissance de David, *fol.* 5 *r.* montre des jeunes filles s'approchant de sa mère en tenant dans leurs mains une couronne et un rouleau, symboles du règne à venir et de l'oeuvre prophétique du nouveau-né David.[32] Sur une autre miniature datant du dernier quart du XIIème siècle, se trouvant dans un psautier conservé au Vatican (*Cod. Barb. gr.* 320, *fol. 1 bis r.*) David est représenté se levant de son trône et priant le Seigneur de lui accorder sa grâce et de l'inspirer dans son oeuvre de composition de psaumes (ὁ Δα⟨υὶ⟩δ αἰτούμενας τῆν χάριν τ⟨ῶν⟩ ψαλμῶν) comme l'indique l'inscription portée sur la miniature même, c'est-à-dire que le Seigneur daigne lui accorder et lui confier l'exécution de la mission qui doit être la sienne.[33] Il semble à en juger d'après leurs gestes et leurs attitudes que les souverains serbes de Dečani, tournant leurs prières vers le Pantocrator et s'inclinant devant lui, attendent l'octroi de la grâce divine afin de pouvoir accomplir la mission précise à laquelle ils ont été appelés dès leur naissance.

La comparaison artistique des souverains serbes avec les prophètes de l'Ancien Testament, tout particulièrement avec David et Salomon, sur cette fresque de Dečani datant du milieu du XIVème siècle ne s'avère pas exceptionnelle, car elle a été précédée dans la littérature serbe d'une longue tradition de comparaisons semblables vieille d'un siècle et demi. Les rapprochements entre les souverains serbes et les rois vétérotestamentaires sont presque un lieu commun dans les biographies et dans les offices. Déjà, saint Sava parlant de Nemanja dans la biographie qu'il lui a consacrée, dit qu'il avait la sagesse de Salomon, la soumission de David, et la bonté et générosité de Joseph,[34] D'après les dire de Sava, Nemanja comparait son peuple avec celui d'Israël.[35] Le roi Vladislav avait également été comparé avec le roi David,[36] ainsi que plus tard les autres souverains serbes. Cette insistance sur les modèles de l'Ancien Testament afin d'élever la position des souverains contemporains n'était cependant pas une caractéristique propre à la littérature ou à l'idéologie serbes médiévales. Les modèles de l'Ancien Testament, étaient honorés depuis l'époque des premiers écrivains chrétiens et déjà au IVème siècle leur activité de ktitors était soulignée et louée comme une qualité chrétienne digne d'admiration. Eusèbe de Césarée avait fait l'éloge de Paulin, évêque de Tyr et bâtisseur de la cathédrale de Tyr, lui attribuant le surnom de nouveau Betsaleel, constructeur du Tabernacle (Exode, XXXV, 30—31), que le Seigneur avait rempli de sagesse, d'intelligence et de savoir et inspiré en lui insufflant l'Esprit de Dieu; il le comparait également, il est vrai non sans héstitation, avec Salomon, le roi de la nouvelle et encore plus noble Jérusalem il l'appelait également le nouveau Zorobabel (Aggée II, 9), décorateur du temple de Dieu qui

[32] S. Der Nersessian, *A Psalter and New Testament Munuscript at Dumbarton Oaks*, Dumbarton Oaks Papers, 19 (1965), 155—157, 167—168, fig. 3 et 4 (avec la bibliographie plus ancienne concernant ce psautier); S. Dufrenne, *A propos de la naissance de David dans le Ms. 3 de Dumbarton Oaks*, Traveaux et Mémoires, 8, Hommages à Monsieur P. Lemerle (Paris 1981) 126; H. Steger, *David Rex et Propheta*, Nürenberg 1961, 121, 123, 125—126, 129 et passim; A. Cutler, *The Aristocratic Psalters in Byzantium*, Bibliothèque des Cahiers archéologiques, XIII, Paris 1984, N° 51, p. 91—92, fig. 320 et 321.

[33] Cutler, *op. cit.*, N° 44, p. 80—81 (avec la bibliographie se rapportant à ce psautier). Parfois on trouve le père et le fils, David et Salomon en prière devant le Christ, ainsi par exemple sur une miniature du fol. 80r. dans le Psautier Benaki, cf. A. Cutler and A. Weyl Carr, *The Psalter Benaki 34.3. An unpublished illuminated manuscript from the family 2400*, Revue des études byzantines 34 (1976) 297, fig. 15 illustrant le psaume 71.

[34] *Сиси св. Саве*, ed. В. Ћоровић, Зборник за историју, језик и књижевност српског народа, књ. XVII, Дела старих српских писаца, књ. I, Београд—Ср. Карловци 1928, p. 154, lin. 25—26: „Соломо́новоу прѣмоудрость, Д⟨ави⟩д⟨о⟩воу кротость, Иѡсифово вл⟨а⟩гонра́вїе".

[35] *Ibidem*, p. 156, lin. 19; de même, l'archevêque Nikodim (1317—1324) dénomme le peuple serbe par une expression figurative „новорођени Израиљ" (donc, le peuple d'Israël, nouveau né), cf. Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, Београд 1902, N° 52 (où est reproduite l'inscription expliquant le rôle de Nikodim dans la traduction du Typicon hiérosolimitain destiné à l'usage des Serbes, en 1319).

[36] A. Naumov en a étudié les exemples trouvés dans l'ancienne littérature serbe, cf. *Теодосије Хиландарац и Свето Писмо*, Хиландарски зборник, 5 (Београд 1983), 87; cf. également, Теодосије, *Житије светог Саве*, ed. СКЗ, Београд 1984, 203 et 282, où le roi Vladislav a été comparé avec le roi vétérotestamentaire David, celui-ci se rejouissan devant l'Arche d'alliance.

avait fait que sa gloire dépassât celle du premier temple.[37] Une fois établies, de telles comparaisons des chrétiens avec les modèles de l'Ancien Testament, de Constantinople avec la Jérusalem nouvelle, ont été par la suite souvent répétées et développées dans les éloges de la littérature byzantine, pour la plupart destinés aux souverains et notées dans des sources de types et de fonctions différentes. Au Vème siècle les évêques byzantins érudits réunis lors du concile de Chalcédoine (451) avaient acclamé l'empereur Marcien (450—457) comme un nouveau David.[38] Lors du second concile de Nicée (787) Taraise, le patriarche de Constantinople parlant de la capitale de l'Empire l'avait qualifiée de nouvelle Jérusalem, et les évêques avaient acclamé l'empereur Constantin et l'impératrice Irène comme un nouveau Constantin et une nouvelle Hélène.[39] Avant eux l'empereur Constantin IV (668—685) avait lui aussi été glorifié comme un nouveau David.[40] En Occident, Charlemagne (empereur depuis l'an 800) avait été célébré par le même type de comparaisons, étant lui aussi appelé nouveau David et nouveau Salomon tandis que la Chapelle Palatine était comparée avec le temple de l'Ancien Testament.[41] De telles comparaisons élogieuses adressées aux empereurs sont également fréquentes dans les sources byzantines postérieures à la querelle iconoclaste. Dans le *Livre des cérémonies* dont l'auteur est l'empereur érudit Constantin Porphyrogénète (913—957), il est écrit que le peuple a acclamé l'empereur dans l'hippodrome tel un nouveau David: „Δαβίδ σε ἔχομεν..." ou „Δαβίδ σε ὀνομάξει..."[42] David, Salomon, Moïse étaient très souvent mis en valeur en tant que les souverains éminents de l'Ancien Testament servant de modèles aux empereurs byzantins. Durant les époques où l'on a attaché une plus grande importance à la démonstration de la concordance entre les textes de l'Ancien et du Nouveau Testament et où l'on insistait davantage sur les traditions judéo-chrétiennes, comme cela a été le cas durant les XIème et XIIème siècles qui ont vu une grande activité de recopie et d'illustration des textes de l'Ancien Testament, l'intérêt pour les personnages de l'histoire Hébraïque s'est également reflété dans les éloges et les biographies consacrés aux souverains byzantins. Ces comparaisons se limitaient cependant aux qualités qui pouvaient être celles de souverains chrétiens. Il s'agissait le plus souvent de la soumission et de l'humilité de David ainsi que de la protection que l'Eternel lui avait accordée lorsqu'il le choisit pour être le chef du peuple élu,[43] de la sagesse de David et de Salomon,[44] du courage et des qualités guerrières de Jésus Navin,[45] de la bonté et de la générosité de Joseph,[46] des victoires sur les ennemis accordées à Moïse ou comme dans

[37] Eusebius, *The History of the Church, from Christ to Constantine*, trans. with an Introduction by G. A. Williamson, ed. Penguin Books, 1984, 384; W. Cahn, *Solomonic Elements in Romanesque Art*, in: The Temple of Solomon, ed. J. Gutmann, Missoula, Montana 1976, 57—58 et 69—70.

[38] Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982, 242 (où les autres exemples et sources sont cités également); idem, *The Significance of Unction in Byzantine Iconography*, Byzantine and Modern Greek Studies, 2 (1976), 62. cf. aussi Blaise de Montesquiou-Fezensac, *L'arc d'Eginhard*, Cahiers archéologiques VIII (1956) 166.

[39] G. Dumeige, *Nicée II, Histoire des Conciles oecuméniques*, 4, Paris 1978, 114; J. D. Mansi, *Sanctorum conciliorum nova et amplissima collectio*, tom XIII, Firenze 1766, 1154 C.

[40] Steger, *op. cit.*, 129 (où l'auteur mentionne l'adresse du pape Léon II presentée à l'empereur Constantin IV au VIème Concile oecuménique à Constantinople).

[41] Steger, *op. cit.*, 126; Cahn, *op. cit.*, 70, mentionne plusieurs exemples où Charlemagne, de même que Guillaume d'Ipres ou les autres bâtisseurs ont été comparés avec les modèles de l'Ancien Testament. Sur le même phénomène, cf. G. Duby, *Remarques sur la littérature généalogique en France aux XIème et XIIème* siècle, Comptes-rendus de l'Académie des inscriptions et Belles-Lettres (Paris 1967) *335—345*.

[42] *De cerimoniis*, ed. Vogt, vol. II, livre I, Paris 1939, 127, 167; Steger, *op. cit.*, 129.

[43] Non seulement les Byzantins, mais aussi les peuples Slaves furent glorifiés par la dénomination „peuple élu", cf. Г. К. Вагнер, *Ош символа к реальносши. Развишие ишласшическоіо образа в русском искусшве XIV—XV веков*, Москва 1980, 34 (où l'auteur étudie les comparaisons des princes russes locaux avec le roi David, mises en valeur par les reliefs des façades des églises russes).

[44] Sur l'aspect des images illustrant la sagesse de David et de Salomon, en dernier lieu, cf. A. Kartsonis, *Anastasis. The Making of an Image*, Princeton 1986, 190—191.

[45] В. J. Ђурић, *Нови Исус Навин*, Зограф 14 (Београд 1983), 5—16, avec plusieurs exemples démontrant de riches comparaisons des souverains serbes avec les modèles de l'Ancien Testament.

[46] Saint Sava a été le premier à mettre en valeur la bonté et la générosité de l'âme de Nemanja, semblables à la bonté et à la générosité de Joseph, cf. n. 34 supra; cf. aussi: *Сшара српска књижевносш*, I, Нови Сад, ed. Матица Српска, 1966, 31 (où le mot serbe ancien blagonravije a été traduit par le mot moderne: duševnost); dans la traduction du même texte serbe ancien publiée par L. Mirković, le mot ancien *blagonravie* est remplacé par *dobra narav*, cf. *Сшиси свешоіа Саве и Сшевана Првовенчаноіа*, Београд 1939, 113. Sur le caractère typologique de l'Histoire de Joseph, illustrée dans le

les vies de David, Salomon ou Moïse, des dispositions de ceux-ci à entreprendre la construction de sanctuaires sur la simple demande de Dieu. Mais le sens le plus important de ces comparaisons apparaissait dans le fait que tous ces personnages avaient été inspirés par Dieu pour réaliser leurs grandes oeuvres. Le plus haut degré dans l'éloge étant atteint lorsque les trois rapprochements étaient réunis: l'empereur est le bâtisseur du temple de Dieu, la ville est semblable à Jérusalem et l'église rappelle le temple de Jérusalem, c'est-à-dire le tabernacle de l'Ancien Testament. Au XIIème siècle l'empereur Michel VIII Paléologue était glorifié comme nouveau David dans les panégyriques et les enkomia (éloges); Constantinople y est comparée avec Sion et Michel VIII avec David, le roi de Jérusalem; l'empereur byzantin y étant célébré en tant que protecteur de Constantinople, tout comme David était celui de Jérusalem.[47] Outre dans la littérature »enkomiatique« officielle ce type de comparaison entre un empereur byzantin et un souverain de l'Ancien Testament apparaissait également dans les récits populaires sur la construction de Sainte-Sophie qui ont été durant des siècles recopiés et traduits y compris chez les Slaves. Justinien Ier y était célébré en tant que nouveau David car il avait édifié Sainte-Sophie tout comme autrefois David avait commencé la construction du temple de Jérusalem.[48]

Une comparaison, identique par son sens, établie par le continuateur de Danilo, auteur des vies d'Etienne Dečanski et de Dušan et certainement contemporain de ce dernier, se révèle d'une grande importance pour la compréhension du portrait des souverains visible à Dečani au-dessus du portail ouest. Dečanski y est comparé avec David, Salomon et Moïse car ils s'agit là de souverains qui ont fait bâtir des sanctuaires: »Et après que furent élevés les murs de ce temple et dressés les piliers dignes d'admiration de cette église, ayant vu ceci (Dečanski) à l'âme pieuse resplendissait de joie, tout comme autrefois David, l'ancêtre du Seigneur avait lui aussi dansé en sautant devant l'Arche d'alliance, tout comme le très sage Salomon, bâtissant le Temple à l'Eternel, se réjouissait de sa réussite et tout comme Moïse, a qui il a été donné de voir Dieu, (dressant) le tabernacle d'après la vision qui lui était apparue sur la montagne, ainsi ce Seigneur roi chérissant le Christ, voyant que cela avançait, se réjouissait...«.[49] L'auteur de cette vie a rattaché une triple allusion à l'oeuvre de ktitor, d'Etienne Dečanski, et ainsi élévé son image en le décrivant d'une façon tout particulièrement élogieuse. Ce même biographe compare également Dušan avec le roi David lorsqu' il écrit que ce souverain a pris modèle sur la vertu et la sagesse de David, qu' il est semblable à David, Salomon ou Moïse.[50] Le texte de cette biographie datant déjà du XIVème siècle confirme que Dečanski et Dušan en tant que rois des Serbes évoquaient tout spécialement chez leurs contemporains écrivains les deux souverains de l'Ancien Testament, David, qui a entrepris la

narthex de Sopoćani, cf. R. Ljubinković, *Sur le sumbolisme de l'Histoirie de Joseph du narthex de Sopoćani*, in: L'art byzantin du XIIIème siècle, Symposium de Sopoćani, 1965, Beograd 1967, 207—237. L'emploie des images vétérotestamentaires en guise des allusions typologiques est un phénomène, mis en valeur en 1963, par A. Grabar, *Les sujets bibliques au service de l'iconographie chrétienne*, réimprimé in: *L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge*, vol. I, Paris 1968, 511 (où il explique le sens du cycle de Joseph sur le trône de Ravenne).

[47] J. Previale, *Un panegirico inedito per Michele VIII Paleologo (Vat. gr. 1409, ff. 270 r. — 275 v.)*, Byzantinische Zeitschrift, 42 (München 1943, en effet 1959), 11 (avec la bibliographie abondamment citée). Le thème des Byzantins — «peuple élu», et de Constantinople — Jérusalem occupe une place importante dans l'enkomion rédigé par Grégoire de Chypre en l'honneur de l'empereur Andronic II, cf. Н. Радошевић, *Похвална слова цару Андронику II Палеологу*, Зборник радова Византолошког института, 21 (Београд 1982) 61—81, plus particulièrement la p. 79.

[48] G. Dagron, *Constantinople imaginaire. Etude sur le recueil des Patria*, Paris 1984, 293.

[49] Животи краљева и архиепископа српских, од архиепископа Данила II, ed. СКЗ, Београд 1935, 155; cf. également les autres comparaisons, *ibidem*, 129, 139, 151.

[50] Le continuateur anonyme de Danilo II, biographe de Dušan, dit: «Et celui-ci (Dušan), par la main du Seigneur, fut désigné chef et représentant du pays serbe, de même que Lui (le Seigneur) a dit en pensent à David, ancêtre du Christ: «Et je vous donnerai le bienheureux David, homme fidèle à mon coeur, qui accomplie toutes mes volontés (Actes des apôtres, XIII, 22), cf. *Животи краљева и архиепископа српских*, 164; le même biographe dit de Dušan que celui-ci imitait la vertue et la sagesse de David, cf. *ibidem*, 166; ensuite ce biographe ajoute que Dušan est parti combatre les ennemis «de même que Moïse, qui a vu Dieu, portant le signe de croix devant sa figure i remportant les victoires à l'aide de ce signe...», cf. *ibidem*, 172.

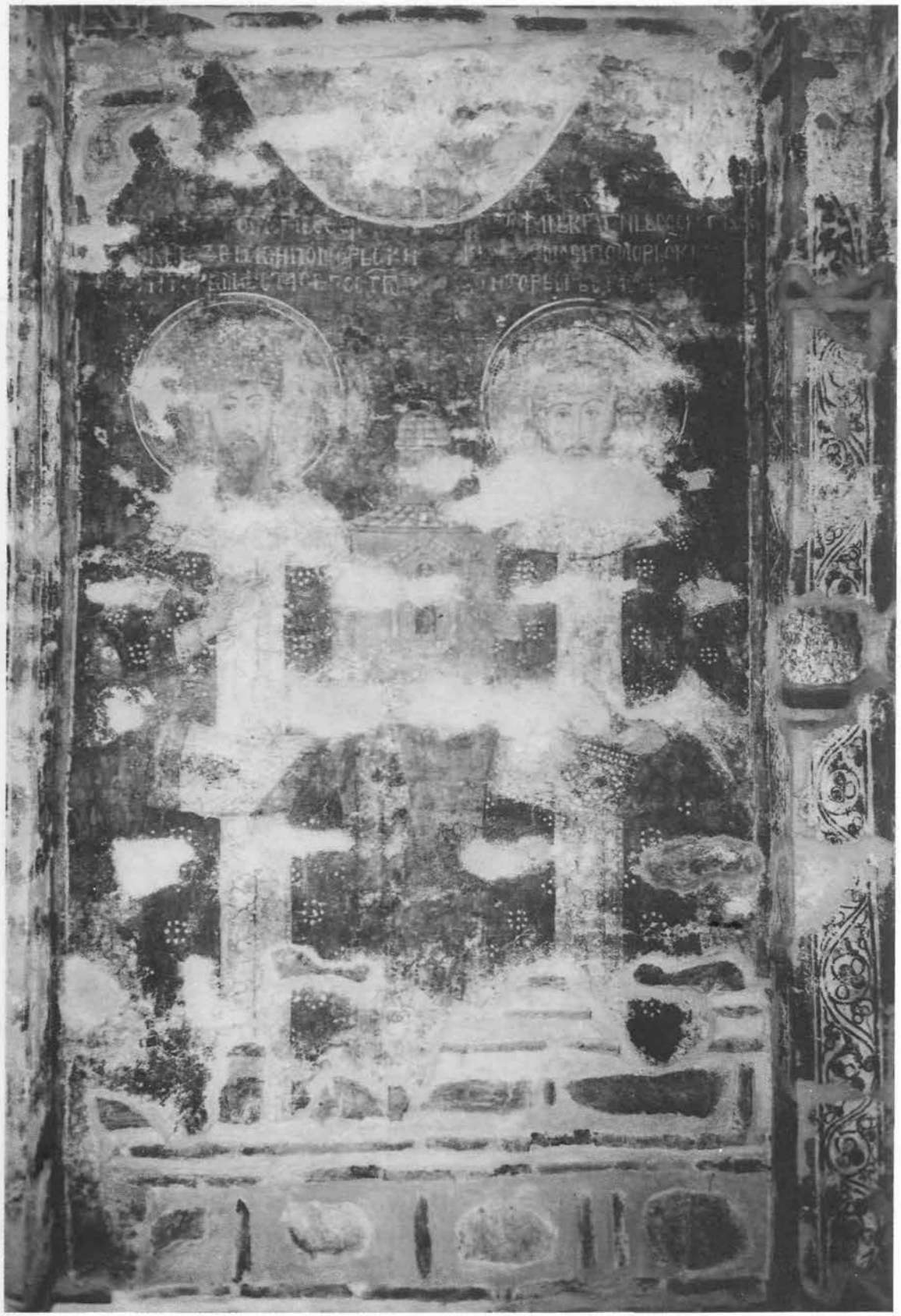


Fig. 1. Les rois Dečanski et Dušan en fondateurs et souverains bénits par le Christ, peints sur le mur sud du naos. Phot. de l'Institut pour la protection des monuments historiques de la R. P. de Serbie, Belgrade

Fig. 2. Uroš V, la reine Jelena et un personnage inconnu, peints sur le mur ouest du naos. Phot. de l'Institut pour la protection des monuments historiques de la R. P. de Serbie, Belgrade

Fig. 3. Les rois Dečanski et Dušan reçoivent la missive céleste. Phot. de l'Institut pour la protection des monuments historique de la R. P. de la Serbie, Belgrade

Fig. 4. Le roi Dušan reçoit la missive céleste. Phot. de l'Institut d'Histoire de l'Art, Belgrade

Fig. 5. Le roi Stefan Dečanski reçoit la missive céleste. Phot. de l'Institut d'Histoire de l'Art, Belgrade

Fig. 6. La partie gauche de l'image peinte »au-dessus de seuil« à Dečani. Phot. de l'Institut d'Histoire de l'Art, Belgrade

Fig. 7. La partie droite de l'image peinte »au-dessus du seuil« à Dečani. Phot. de l'Institut d'Histoire de l'Art, Belgrade

Fig. 8. Le Pantocrator et les rois de l'Ancien Testament, David ets Salomon. Phot. de l'Institut d'Histoire de l'Art, Belgrade

Fig. 9. Dumbarton Oaks, Ms. 3, fol. 5 v., le roi David reçoit la missive céleste de la main de Dieu. Phot. Dumbarton Oaks, Washington, DC

Fig. 10. L'église de la Vierge Ljeviška, les anges apportant la missive céleste. Phot. de l'Institut pour la protection des monuments historiques de la R. P. de la Serbie, Belgrad

construction du temple de Jérusalem et Salomon, qui l'a achevée. Par la suite, au début du XIV^éme^ siècle, Grigorij Camblak, higoumène de Dečani et écrivain d'une seconde vie d'Etienne Dečanski, a dans une séries de comparaisons identiques repris ce rapprochement entre ce roi et les deux souverains vétérotestamentaires. Par son soumission et son humilité Dečanski était semblable à Salomon: »Celui-là n'a-t-il pas construit un temple très célèbre et riche en or..., et celui-ci a fait bâtir un temple destiné à l'office..., et pour que le peuple du Christ s'y réunisse dans la prière.«[51] Le très célèbre temple de Judée est ici directement comparé avec Dečani. Dečanski et Dušan ont tout comme les plus célèbres ktitors de l'Ancien Testament, David et Salomon, également père et fils, bâti et décoré ensemble leur sanctuaire. La construction du temple de Jérusalem a duré sept ans,[52] et celle de Dečani huit.[53] Toutes ces similitudes n'ont pas pu échapper aux écrivains et aux iconographes érudits qui ont conçu et fait exécuter le programme de décoration de l'église de Dečani. Le temple de Jérusalem était l'édifice le plus célèbre chez les Hébreux, Sainte-Sophie chez les Byzantins et les Serbes souhaitaient que Dečani connaisse la même gloire.

Dečanski et Dušan, à l'image de David et de Salomon apparaissent dans une composition originale créée à Dečani pour satisfaire aux bésoins de l'Etat et de l'Eglise serbes. Par cette alusion peinte »au-dessus du seuil« les artistes de Dečani ont établi une comparaison entre les souverains serbes et ceux de l'Ancien Testament.[54] Cet ancien thème connu dans la littérature serbe depuis le début du XIIIème siècle a dû ainsi attendre pour recevoir une réalisation concrète dans la peinture, le reigne du roi Dušan et même les années qui ont vu ce souverain parfaitement sûr de son pouvoir et de sa gloire dans les Balkans vers le milieu du XIVème siècle.

ВЛАДАРИ ПРИКАЗАНИ У ПАРОВИМА НА ФРЕСКАМА У ДЕЧАНИМА

ГОРДАНА БАБИЋ

У дечанској галерији насликаних историјских личности у овом тренутку нам се чине веома занимљивим портрети Дечанског и Душана, оца и сина, који су владали у Србији један за другим од 1321. до 1331. и од 1331. до 1355. Они су у Дечанима два пута приказани заједно, као пар, и то на јужном зиду у наосу, крај првобитног гроба Стефана Уроша III Дечанског и над главним порталом који води из припрате у наос. Обе фреске су насликане до децембра 1345, приказују исте владаре, али тумаче различите идеје.

Слика на јужном зиду припада ширем контексту, тј. низу портрета Немањића светитеља и владара, а израђена је убрзо после првобитне слике на истом месту, зато, изгледа,

[51] А. Давидов, Г. Данчев, Н. Дончева-Панайотова, П. Ковачева et Т. Генчева, *Житие на Стефан Дечански от Григорий Цамблак*, ed. БАН, София 1983, 126—127; les passages relatives à des similitudes entre Dečanski et David, ou Dečanski et Salomon, *ibidem*, 103, 112—115, 116—117. L. Mirković a publié la traduction en serbe moderne de la biographie de Dečanski rédigée par Camblak, où les mêmes passages sont cités: *Старе српске биографије XV и XVII века*, ed. СКЗ, Београд 1936, 34, ensuite 22, 27 et 29.

[52] Ier livre des Rois (IIIème livre des Rois), VI, 38.

[53] L'église de Dečani a été bâtie en huit ans (1327—1335), ce qui est témoigné par l'inscription incisée dans l'architrave en pierre au-dessus de l'entrée sud du narthex, mentionnant aussi le constructeur, Vita, frère mineur de Kotor, cf. Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, I, Београд 1902, No 63, p. 28. La dernière édition de la même inscription a été publiée par Г. Томовић, *Морфологија ћириличких натписа на Балкану*, Београд 1974, No 33, p. 54 (avec la bibliographie concernant les éditions précédentes).

[54] Encore une fois dans l'art serbe du XIVème siècle avancé, les rois — modèles vétérotestementaires, David et Salomon, ont été peints de part et d'autre de la Vierge de Passion adorée par les archanges, au-dessus de l'entrée sud du monastère de Marko (au sud de Skoplje). A gauche de David on y voit en plus le saint Etienne, et la sainte Catherine, et à droite de Salomon, on distingue la sainte Anastasie. Tous ces personnages constituent le commentaire docte des portraits des fondateurs, le roi Vukašin et son fils, le roi Marko, peints aux côtés de l'entrée sud, de part et d'autre du buste de saint Démétrius, patron de l'église; bénits par le Christ Emmanuel, les deux seigneurs serbes, représentés sous forme de paire, expliquent l'idéologie du pouvoir tel qu'il a été considéré vers 1375/76, cf. В. J. Ђурић, *Три доиађаја у српској држави XIV века, и њихов одјек у сликарству*, Зборник за ликовне уметности, Матица Српска, 4 (Нови Сад 1968) 87—97 (avec la bibliographie).

што се појавио захтев краља Душана да се преиначи првобитна композиција најближих чланова Душанове породице. На новој фресци Дечански и Душан равноправно носе између себе модел своје задужбине. Обучени су на исти начин, украшени владарским инсигнијама, обележени истим титулама. Обојицу благосиља Пантократор обема рукама. Ова иконографска формула настала је у византијској традицији сажимањем две схеме које су приказивале заједничко ктиторство и благослов светог покровитеља, односно порекло власти. Слични примери у Ариљу, у рукопису из Торина (Taur. gr. 237) који је изгорео, на повељи Алексија III Комнина из Трапезунта (Дионисијат, Св. Гора), на фресци из Св. Николе у Арђешу (Румунија) сведоче да је у XIII и XIV веку било уобичајено у балканским споменицима византијске традиције да се заједничко ктиторство две личности приказује на исти начин као у Дечанима; а кад су били у питању владари или савладари, избор Пантократора у сегменту неба објашњавао је и покровитељство врховног владара васељене, као и порекло власти земаљских владара. Порекло иконографског језгра ове слике је веома старо. О томе сведоче јерменски и грузијски споменици (Хагбат, Санахин, Харичаванк, Петобани, итд.), сви из времена од X до XIII века. Вероватно је иконографска формула с две фигуре које између себе држе модел храма била уобичајена и у Цариграду (печат еклесекдика с црквом Св. Софије, XI—XII в.). Дечански сликари добро су познавали византијски иконографски језик остваривши слику која чини део низа и нуди сопствена вишеслојна значења. Портрет у пару Дечанског и Душана на јужном зиду тумачи заједничко ктиторство, легитимно наследство српског престола и небеско порекло владареве власти.

Други заједнички портрет Дечанског и Душана, приказаних такође као пар равноправних владара, очуван је над порталом, под попрсјем Пантократора. Српски владари очекују да приме сваки свој свитак из руку херувима. Текст на књизи коју држи Пантократор (Јован, X, 9) јесте метафора о вратима која указује на циљ верника. А српски краљеви очекују да уз *симбол поруке*, или *Божје речи* исписане на свитку који сваком од њих пружа по један херувим, уђу у онај други свет обећан јеванђељем. Савијени ротулус има значење поруке коју примају од Христа. Исто значење има свитак и на куполним сликама у Св. Богородици Љевишкој, и у Св. Богородици у Пећи, где анђели или херувими доносе поруке пророцима обавештавајући их о додељеној мисији. Исто значење има свитак и на портрету дечанског игумана Данила (пре 1347/48), јер је и његова мисија одређена вољом Божјом. Исто значење има свитак и кад га рука Божја пружа светим лекарима, насликаним у пару, св. Кузману и св. Дамјану, на пример (Cod. Dumbarton Oaks, No 3 — olim Pantocrator No 49 — fol. 5 v.; или Cod. Barb. gr. 320, fol. 1 bis r.). Судећи по иконографској анализи и српски владари су очекивали да приме поруку о својој мисији која им је рођењем досуђена, као што је била досуђена и старозаветном цару Давиду (Cod. Dumbarton Oaks, No 3, fol. 5 r.). Ликовно упоређење српских владара с Давидом и Соломоном потврђено је смештањем насликаних фигура ових личности на северном рубу дечанске слике „над прагом". Тако је алузија појашњена.

Српски владари су често поређени с Давидом, Соломоном, Мојсијем и другим старозаветним узорима у српској књижевности, као што су и византијски владари, или епископи, почевши од ктитора базилике у Тиру (Евсевије, Историја цркве, IV, 2) поређени с Давидом, Соломоном и другим старозаветним херојима, а Цариград с Јерусалимом. За дечанску слику веома је важно поређење које се односи на српског владара као новог Божјег изабраника и градитеља Божјег дома, као новог Давида или новог Соломона. Анонимни биограф — савременик Стефана III Дечанског и његовог сина Душана често понавља таква похвална поређења и алузије на старозаветне владаре, оца и сина. Григорије Цамблак, почетком XV века, такође хвали Дечанског као Соломона, а Дечане пореди с многославним храмом Јудеја у Јерусалиму. Јерусалимски храм је грађен седам година, а дечански осам. Јерусалимски храм је био највише хваљен међу Израиљцима, Света Софија међу Византинцима, а Срби, нови Израиљ, пожелели су да им Дечани доживе исту славу.

У Дечанима је *насликаном алузијом* остварено ликовно упоређење српских владара са старозаветним узорима. Лик Давида који прима свитак и формално је послужио као иконографски знак — узор за портрете владара „над прагом" у Дечанима. Тако је стара тема позната у српској књижевности од почетка XIII века добила одређени вид у сликарству тек за време краља Душана, и то у годинама када је овај владар Срба био уверен у своју изузетну моћ и славу на Балкану.

КАНОНИЗАЦИЈА СТЕФАНА ДЕЧАНСКОГ И ПРОМЕНЕ НА ВЛАДАРСКИМ ПОРТРЕТИМА У ДЕЧАНИМА

ДУШАН КОРАЋ

Методе и моделе истраживања такозване нове историје,[1] којима је француска медиевистика отворила нови пут у историографији, постепено је почела да примењује и савремена византологија.[2] Због релативне малобројности и структуре сачуваних извора, чак и када једног дана српска медиевистика буде располагала критичким издањима бар основних извора, слични модели моћи ће да се примене у истраживањима цивилизације српског средњег века само до одређене границе. Управо зато за проучавање српске средњовековне културе велику важност имају представе и композиције сачуване на зидовима средњовековних цркава. Тако су, на пример, анализом владарских портрета управо историчари уметности највише допринели поимању владарске идеологије у Срба.[3] Дечанска црква посебно је значајна не само по огромном броју композиција у свом живопису, већ и више по томе што је једина од владарских задужбина сачувала готово нетакнуту унутрашњу организацију простора и изглед. Фреске о којима ће бити речи у овом малом прилогу представљају само делић дечанског живописа. Слика и писани извор појавиће се у свом најједноставнијем односу — промене на владарским портретима у наосу потврдиће оно што на основу писаних извора може да се закључи о једном врло одређеном историјском догађају — канонизовању Стефана Уроша III или, гледано из супротног угла — програм једног дела живописа, у служби култа светородне династије и новог светитеља, моћи ће да се објасни подацима из повеља и житија.

Још 1929. године, објављујући повељу краља Стефана Душана лимском манастиру, у чијој се дугој аренги говори о чудотворним моштима Немањића и новој благодети божјој над светим Стефаном Дечанским, А. Соловјев је писао о датуму канонизације Стефана Уроша III.[4] И поред речитих података повеље, издате 25. октобра 1343. у близини Прилепа, и врло занимљиве анализе аренги повеља Стефана Душана,[5] Соловјев је посвећивање Стефана Дечанског датовао врло широко — између 1339. и 1343, сматрајући за највероватније време између 1339. и 1341. године,[6] ослонивши се превише на податке из доста познијих наративних извора — житија Стефана Дечанског Григорија Цамблака[7] и Турске хронике Константина Михајловића из Островице.[8]

[1] Види *La nouvelle histoire*, ed. J. Le Goff, Paris 1978.

[2] Види A. Kazhdan — G. Constable, *People and Power in Byzantium*, Washington D. C. 1982, XXI 218.

[3] Нарочито Гордана Бабић и В. Ј. Ђурић чији су радови довољно познати да бих их и овде наводио.

[4] А. Соловјев, *Кад је Дечански проглашен за свеца? (Краља Душанова повеља лимском манастиру)*, Богословље IV (1929), 284—298.

[5] Исти, *н. дело*, 292, напомене 1—6.

[6] Исти, *н. дело*, 293—294.

[7] *Живот краља Стефана Дечанског од Григорија Цамблака*, Старе српске биографије XV и XVII века, превод Л. Мирковић, Београд 1936, 1—40.

[8] Константин Михајловић из Островице, *Јаничарове успомене или турска хроника*, Београд 1966, 267.

Овако непрецизно датовање довело је до тога да се у недавно објављеним радовима два историчара уметности о портретима Немањића у наосу Дечана, у историјском тумачењу заснованим и на резултатима Соловјева, појаве две различите године канонизације Стефана Дечанског. Б. Тодић је писао о променама у композицији у југозападном углу наоса.[9] Пошто је у сигнатури уз портрет Стефана Уроша III прочитао и реч свети,[10] датум посвећивања био му је важан да би одредио terminus post quem пресликавања портрета. Определио се за доњу границу Соловјевог датовања — за 1339. и користећи податке разних других извора објаснио промене на портретима претпостављајући историјске догађаје који немају довољно потврде у изворима и били би у суштинској супротности са оним што знамо о српском средњем веку.[11] И. Ђорђевић је, пишући о портрету Стефана Дечанског на јужној страни североисточног ступца куполе, датовао посвећивање у 1343, terminus ante quem Соловјева.[12] Снажну потврду оваквом датовању Ђорђевић је имао у хронологији дечанског живописа у међувремену објављеном раду Г. Суботића који је на основу титула у сигнатурама уз портрете Стефана Уроша III и Стефана Душана указао на средину 1343. као поуздан датум израде портрета на ступцу куполе и прераде композиције у југозападном углу наоса.[13]

Суштински пропуст Соловјева при датовању посвећивања Стефана Дечанског лежи у томе што је превидео слојевитост извора који говоре о његовом свргавању и смрти и улози Стефана Душана у тим догађајима. Најстарији извор на коме би могла да се темељи оправданост изузетно негативног става према Стефану Душану у традицији не сеже даље од 1368. године — ради се о грчкој повељи деспота Јована Угљеше о измирењу са Цариградском патријаршијом.[14] Настанак такве традиције могао би да се веже тек за крај XIV века, а нарочито је за њено ширење важно житије Стефана Дечанског из пера Григорија Цамблака, са почетка XV века. Суштину те позније традиције која је Стефана Душана, према цркви најнаклоњенијег и најдарежљивијег, вероватно и најморалнијег међу Немањићима,[15] представила у изузетно црном светлу, најбоље изражава XV глава списа Константина из Островице, под насловом „О божјој казни због грехова наших, шта се збивало код Срба или Рашана', где се грехом оцеубиства објашњава пропаст Српске државе.[16] Цео проблем заслужује посебну пажњу. Овде би требало само да се напомене да је таква негативна оцена владавине Стефана Душана настала у историјским приликама и њима условљеним расположењима и размишљањима сасвим друкчијим од стварности епохе Стефана Душана и не може да се заснује на савременим изворима. Па ипак, много је утицала на историчаре који су писали о догађајима приликом смене на српском престолу 1331.

[9] Б. Тодић, *О неким пресликаним портретима у Дечанима*, Зборник Народног музеја XI-2, Београд 1983, 35—43.

[10] Г. Суботић, *Прилог хронологији дечанског зидног сликарства*, ЗРВИ 20 (1981) 114, напомена 12, указује да за реч свети у сигнатури уз лик Дечанског није било довољно места на почетку и да читање В. Петковића није тачно.

[11] Б. Тодић сматра да је основни узрок пресликавању композиције врло несигуран положај краља Стефана Душана око 1340. године. За време краљеве озбиљне болести букнуло је незадовољство цркве због свргавања Стефана Дечанског и властеле због краљеве неактивне спољне политике. Монаштво је, по Тодићу, прогласило Дечанског за светитеља да би још више отежало краљев положај. При томе су кључну улогу, по Тодићу, имали дечански калуђери. Властела намеће краљу Симеона Палеолога као наследника престола. Стефан Душан се чак обезбеђује за бекство из земље, тражећи помоћ у Венецији. Због тако несигурног положаја и наређује да се пресликају дечанске фреске да би истакао своје право на краљевски престо. Ипак, од властеле је присиљен да наслика и Симеона Палеолога, као наследника престола, али иза младог краља Уроша.

[12] И. Ђорђевић, *Представа Стефана Дечанског уз олтарску преграду у Дечанима*, Саопштења XV, Београд 1983, 35—43.

[13] Г. Суботић, *н. дело*.

[14] А. Соловјев — В. Мошин, *Грчке повеље српских владара*, Београд 1936, XXXV.

[15] Краљ и цар Стефан Душан није био велики градитељ цркава као његов деда краљ Милутин. Међутим, велики број сачуваних даровница сведочи о његовој дарежљивости, нарочито према светогорским манастирима, у првом реду Хиландару. О Душановој попустљивости према цркви и о томе да се лично истиче као морално-религиозна природа види В. Марковић, *Православно монаштво и манастири у средњовековној Србији*, Сремски Карловци 1920, 103.

[16] Константин из Островице, *н. дело*, 101—104.

Основну вредност чланка А. Соловјева, поред критичког издања до тада необјављеног текста лимске повеље, представља анализа аренги повеља Стефана Душана. Приметио је да у повељама из првих година владавине краљ Стефан Душан често говори о свом греху и грешности, о смрти и дану Страшног суда, молећи Богородицу за заштиту и посредовање. Сматрао је да нису у питању само баналне фразе, јер је ретко који владар пре њега толико говорио о својим греховима.[17] У повељама после 1343. краљево расположење се променило и више нема ни трага сличним изразима. По Соловјеву душевни прелом је наступио негде око 1342. и он га тумачи олакшањем које је Стефан Душан осетио после канонизовања свога оца.[18]

Ако се погледају аренге повеља Стефана Душана, пада у очи да су првих година заиста писане у таквом духу и расположењу, много више но што би могло да се припише карактеру докумената и духу времена.[19] О догађајима приликом смене на престолу 1331. Стефан Душан говори у аренгама две повеље које су, нимало случајно, намењене црквама посвећеним светом Николи, заштитнику Стефана Дечанског. Краљ тако даје званично објашњење преврата.[20] У једној повељи са почетка своје владе краљ говори о метежу у свом животу.[21] Кључни документ је даровница лимском манастиру издата у Дебрешту код Прилепа 25. октобра 1343. Повеља има врло дугу аренгу као увод у готово безначајни диспозитивни део — Стефан Душан поклања манастиру само једно село са два засеока.[22] У документима којима се записује правни чин ограниченог обима и значаја велике аренге се још изразитије појављују као средство изражавања владарске пропаганде донатора.[23] Издавање лимске повеље мотивисано је догађајем важним за двор и краља, без непосредне везе са манастиром и даром. У аренги краљ Стефан Душан говори о теме како су сви српски владари служили Господу и подизали задужбине да у њима сахране своја тела. Мошти су почеле да врше разна чуда, што је и сам краљ видео. Пошто је видео нову благодет на своме оцу, светом краљу Урошу, стремећи од телесног ка духовном и од земаљског ка небеском, прилаже и потврђује оно што су преци даровали светим црквама.[24] Нова благодет на Стефану Урошу III несумњиво је канонизација која се збила не много пре издавања повеље. Стефан Дечански се у овом акту први пут помиње као свети.

Повеље издате после лимске имају аренге писане у новом духу. Много су краће и директније воде у диспозитивни део документа. Мотив даровања исказан је у неколико реченица. Основна идеја је да поклањати црквама представља добро дело.[25] Права и потпуна промена у аренгама, што Соловјев није уочио, наступа тек после проглашења, односно крунисања Стефана Душана за цара Срба и Грка. Аренге црквених даровница постале су кратке. Основну идеју најбоље изражава аренга једне светогорске повеље у којој цар Стефан Душан каже да цар треба да је сличан Богу — дарежљив и милостив[26]. Стефан Душан је после 1346. у целини преузео византијску царску идеологију и обрасце и узоре његових повеља треба тражити у византијском дипломатичком материјалу.[27]

[17] А. Соловјев, *н. дело*, 291—292.

[18] Исти, *н. место*.

[19] Ради се, наиме, о црквеним повељама — даровницама манастирима. О аренгама повеља краља Стефана Душана и канонизовању Стефана Дечанског 1343. године види Д. Кораћ, *Повеља краља Стефана Душана манастиру Свете Богородице у Тетову. Прилог српској дипломатици и сфрагистици*, ЗРВИ 23 (1984) 159—162.

[20] Манастиру светог Николе у Добрушти, датована 1332—1336, *Actes de Chilandar II, Actes slaves*, publiés par L. Petit et B. Korablev, Виз. Врем. 19 (1915), Приложение 1, 19, и манастиру светог Николе у Врању из 1343, А. Соловјев, *Повеља краља Душана о манастиру Светог Николе у Врањи*, Прилози за КЈИФ VII (1927) 110—115. Види Д. Кораћ, *н. дело*, 160, 162.

[21] Повеља Вишеслави, Милшиној жени, датована 1332—1336, Chilandar II, 26.

[22] А. Соловјев, *Кад је Дечански проглашен за свеца*, 297.

[23] H. Hunger, *Prooimion. Elemente der byzantinischen Kaiseridee in den Arengen der Urkunden*, Wien 1964, 212—213. Види Д. Кораћ, *н. дело*, 162.

[24] А. Соловјев, *н. дело*, 295—297.

[25] Види Д. Кораћ, *н. дело*, 160—161.

[26] Повеља манастиру Ксенофону из јуна 1352. А. Соловјев — В. Мошин, *Грчке повеље српских владара*, XXV, 1—10.

[27] Д. Кораћ, *н. дело*, 161—162.

Не улазећи у питање преврата 1331, смрти Стефана Дечанског и одговорности новог краља,[28] треба рећи да је све што се збило сигурно оптерећивало прве године краљевања Стефана Душана, а судећи по тону аренги, бар црквених даровница, и њега самог. Због тога је све што је улазило у област односа новог краља и Стефана Дечанског вероватно рађено са посебном пажњом и обзиром, нарочито послови на изградњи и завршавању Дечана. Композиција је дочекана, ако не и врло пажљиво припремљена, са олакшањем. Соловјев је, међутим, драгоцене податке савременог извора ипак у датовању канонизације подредио наводима познијих наративних текстова, сматрајући да је Стефан Урош III сахрањен у Дечанима непосредно после смрти — у зиму 1331. године.[29]

У целокупној досадашњој литератури сматрало се за неспорно да је тело Стефана Дечанског пренето из Звечана и сахрањено у Дечанима 1331. или 1332.[30] Међутим, није лако да се претпостави да је у приликама непосредно после доласка на престо Стефана Душана могло да буде и помисли на пренос тела свргнутог краља. Свргавање претходника било је исто толико уобичајени пут до српског престола у држави Немањића колико и мирно наслеђивање преминулих краљева. Иако Стефан Душан није узурпирао, већ само, речено модерним језиком, убрзао свој долазак на престо, ипак је преврат 1331. био под сенком брзе смрти заточеног Стефана Дечанског. У таквој атмосфери тешко да би Стефан Душан, заузет уз то и срећивањем прилика у земљи и учвршћивањем власти, одмах предузео свечано сахрањивање свога оца. У сваком случају, треба да се погледа шта из сачуваних извора може да се сазна о времену сахрањивања Стефана Уроша III у дечанском наосу.

Григорије Цамблак врло неодређено говори о преношењу тела Дечанског. Каже да је тело донето у манастир и сахрањено. После седам година, пошто је почело да чини чуда, извађено је из гроба и положено у кивот.[31] Цамблак затим опширно описује чуда која је починило тело Стефана Дечанског. Константин из Островице пише да је краљ био сахрањен у манастиру Дечани, као што је и било право. После девет година проглашен је за свеца и чинио је много чуда све до његовог времена.[32] Ни један ни други извор не даје никакав хронолошки наговештај. Ђорђевић и Тодић су датовање транслације тела из Звечана у Дечане у 1332. преузели од Ђ. Сп. Радојичића.[33] Његов, пак, једини извор је црквенословенски текст једне песме посвећене освећивању новог кивота Стефана Дечанског и преноса моштију, познат само по штампаном издању из 1850. Уз то, у тексту се као датум преноса моштију из Дечана наводи само 29. јуни, што је Радојичићу било довољно да закључи да се ради „без сумње о 1332. години".[34]

Једини савремен и због свог карактера изузетно важан, иако индиректан извор за датовање преноса тела Стефана Уроша III у Дечане већ је одавно познат науци. Натпис протомајстора фра Вите из Котора на надвратнику на јужном порталу дечанске припрате

[28] А. Соловјев, *н. дело*, 288—291, прилично романтично пише о насилном доласку Стефана Душана на престо и његовој кривици за очеву смрт и доказује да покушај Стојана Новаковића, *Народне традиције и критичка историја*, Историја и традиција, Београд 1982, 3—78, да „опере љагу са највећег српског владара" није успео. Ово питање заслужује посебну пажњу.

[29] А. Соловјев, *н. дело*, 295, напомена 1.

[30] Поред А. Соловјева, *н. место*, то су мислили и М. Ђоровић-Љубинковић, *Средњевековни дуборез у источним областима Југославије*, Археолошки институт — Посебна издања 5, Београд 1965, 58; Л. Павловић, *Култови лица код Срба и Македонаца*, Смедерево 1965, 104; Б. Тодић, *н. дело*, 57, напомена 14; И. Ђорђевић, *н. дело*, 37; М.Шакота, *Дечанска ризница*, Београд 1984, 47—48.

[31] Г. Цамблак, *н. дело*, 30—32. И први биограф Стефана Дечанског, Данилов настављач, каже само да је после краљеве смрти његов син Стефан пренео часно тело Дечанског и положио га у цркви Вазнесења Господњег у Дечанима. *Животи краљева и архиепископа српских од архиепископа Данила II*, превео Л. Мирковић, Београд 1935, 161.

[32] Константин из Островице, *н. дело*, 102—103.

[33] Ђ. Сп. Радојичић, *Развојни лук старе српске књижевности*, Нови Сад 1962, 231. Потпуно исти текст Радојичић је штампао у раду *Песме за култ Ахилију Лариском код Срба*, Летопис Матице српске, јул 1961, 52.

[34] Исти, *Развојни лук*, 231.

врло јасно наводи 6843. — 1334/35. као годину завршетка радова на цркви.[35] Ретки су наши средњовековни споменици за које располажемо изворима такве вредности који омогућују да се завршетак грађења датује јасно и недвосмислено.[36] Неспорно је да тело ктитора није могло да буде положено у припремљени гроб пре завршетка радова и освећења цркве,[37] значи најраније пред сам крај 1334. или у току 1335. године. Овакво датовање потврђује и један писани извор — троношки родослов, по коме је тело Дечанског сахрањено у Дечанима три године после његове смрти.[38]

Као извори другог реда дела Цамблака и Константина из Островице имају далеко мању изворну вредност. Ипак, седам, односно девет година колико је, по њима, протекло од сахрањивања до канонизовања Стефана Дечанског није дато сасвим произвољно.

Цео ток и поступак канонизације владара из куће Немањића заслужује да буде темељно истражен.[39] Из житија се зна шта се дешавало са телом после канонизације. Вађено је из гроба који се, по узору на Немањин у Хиландару, увек налазио у југозападном делу наоса и постављано у кивот пред олтаром, испод Христове иконе.[40] Само у дечанској цркви, јединном до данас скоро нетакнутом краљевском маузолеју, сачувани су сви елементи сахрањивања краља-светитеља. У току 1343. године, највероватније у току лета, тело новог светитеља извађено је из гроба у југозападном углу наоса и положено у кивот пред олтаром, испод јужног зида североисточног ступца куполе. Убрзо потом или непосредно пре постављања кивота живописан је лик Стефана Дечанског како Христу приноси модел своје задужбине. Непосредно по премештању тела у кивот пресликани су портрети у композицији над дотадашњим гробом Стефана Дечанског, и на јужном и на западном зиду.

[35] Г. Томовић, *Морфологија ћириличких натписа на Балкану*, Београд 1974, 33. Г. Суботић, *Прилог хронологији*, 112, истиче да је врло вероватно грађење завршено пред крај 1334 — са крајем грађевинске сезоне која је по правилу трајала и после 1. септембра.

[36] Па ипак, М. Шакота, *Дечанска ризница*, 47—48, у жељи да докаже да је црква била готова још за живота Стефана Дечанског, закључује да се овај репрезентативни ктиторски натпис односи само на завршетак припрате и довршавање црквене спољашности. Аргументи на којима почива таква претпоставка, која уз то не води рачуна о карактеру и значају натписа, не изгледају довољно чврсти. Одредба којом Стефан Дечански у другој дечанској хрисовуљи забрањује да ико други седа на краљев престо пре може да се схвати као један од прописа којима се регулише живот и понашање у манастиру него као сведочанство о израђеном и постављеном престолу. Други аргумент — тврђење Цамблака и Даниловог настављача да је тело Дечанског непосредно после смрти сахрањено у дечанском наосу, не може да се прихвати због, као што смо видели, крајње уопштених података извора. Тешко је помислити да је дечанска припрата, која чини органски део целине и уз то представља једини приступ наосу, завршена доцније, а да је црква у међувремену освећена и у њој се служило. Још је теже то доказати на основу представе цркве на икони из 1577. године, као што то чини М. Шакота. Уз то треба да се напомене да М. Шакота није разумела Г. Суботића који нигде не тврди да је дечанска црква освећена тек 1347/48. по завршетку живописања. Занимљиво је и то да на 287. страни, где говори о кивоту Стефана Дечанског М. Шакота прихвата датовање преношења моштију Стефана Дечанског у ћивот пред олтаром после канонизације 1343., што никако не може да се усагласи са датовањем сахрањивања Стефана Дечанског пред крај 1331.

[37] Опште одредбе о освећењу храма у: Л. Мирковић, *Православна литургика, други, посебни део*, Београд 1926, 202—229. О спроводу умрлог до цркве и о опелу монаха, игумана и архимандрита, исти, *н. дело*, 180—181. и 184; 186.

[38] Ј. Шафарик, *Српски летописац из почетка XVI столећа*, Гласник ДСС V (1853) 65; М. С. Милојевић, *Општи лист патријаршије пећске*, Гласник СУД XXXV (1872) 39. Види Н. Радојичић, *О троношком родослову*, Београд 1931, 30. Радојичић је показао да је троношки родослов врло позан извор — датује га у средину XVIII века. Писац родослова приказао је Стефана Душана у изузетно негативном светлу. Овај податак је сигурно преузет из неког другог извора. Важно је да се каже да се по родослову тело Дечанског још у Звечану огласило као свето и тако пренето у Дечане. У осталим родословима и летописима нема ниједног податка на основу кога би било могуће да се транслација моштију Стефана Дечанског хронолошки ближе одреди.

[39] О томе је код нас врло мало писано: Л. Мирковић, *Уврштење деспота Стефана Лазаревића у ред светитеља*, Богословље II (1927), 163—177; Ђ. Трифуновић, *Стара српска црквена поезија*, О Србљаку, Београд 1970, 11—17, где се превише наглашава „народно виђење и осећање једне личности" које „доводи до култног символа који црква не проглашава, већ и сама, будући прожета народним основима, прихвата". Види и Л. Павловић, *н. дело*, 255—260.

[40] Види Д. Филиповић, *Саркофаг архиепископа Никодима у цркви Св. Димитрија у Патријаршији*, ЗЛУМС 19 (1983) 86, где је наведена старија литература и цитирана места из житија.

О овој композицији доста је писано.[41] Према остацима првобитног слоја фресака који су се пробили кроз малтер на коме је сликан нови слој и поређењем са представом породице Стефана Душана на источном зиду истог брода, установљено је да је на западном зиду првобитно био насликан Стефан Душан са младим краљем Урошем и краљицом Јеленом поред себе. Уз Стефана Дечанског на јужном зиду, на месту садашњег лика Стефана Душана, била је представљена непозната личност исте висине.

Већ је споменуто да је област односа Стефана Душана према оцу била посебно осетљива. То је нарочито долазило до изражаја у осмишљавању представа владарске породице и оца и сина, ктитора Дечана. Канонизација Стефана Дечанског, што се видело из аренги повеља, значила је опроштај греха Стефану Душану и ослободила га терета догађаја из 1331. Душевни и духовни мир који му је донела био му је преко потребан после великих освајања у пролеће 1343. и пред новим подухватима који су га очекивали на југу. Стефан Душан могао је тада несметано да се појави као прави ктитор цркве, што је заиста и био. У измењеном програму владарске композиције појавили су се отац и син један уз другог како држе модел задужбине коју су заједно подигли.[42]

Таква представа је јединствена у српској средњовековној уметности.[43] Дечани су, уосталом, и једини случај заједничког ктиторства једне владарске задужбине. Једино се још у Матејичу појављује слична представа ктитора — царица мајка Јелена и цар Урош насликани су како носе модел цркве коју су заједно изградили,[44] али њихов однос и прилике у српској држави после смрти цара Стефана Душана биле су битно друкчије.

Ако се владарска композиција у јужном броду дечанске цркве упореди са сачуваним представама у другим српским владарским задужбинама, може са доста вероватноће да се претпостави како је замишљен програм првог слоја живописа и шта је требало да искаже пресликана композиција у целини. На жалост, надгробне ктиторске представе из манастира Бањске и Светих Арханђела код Призрена нису се сачувале. Временски најближа сачувана композиција је фреска над гробом деде Стефана Дечанског, краља Уроша I у Сопоћанима. Поред великих разлика које деле ове две композиције, промена које су у представљању владарских ликова наступиле у време краља Милутина као последица измењене владарске идеологије,[45] чини се да је дечанска галерија Немањића настала са у основи истом идејом. Као увод у главни део слике — представу краља чије тело почива у гробу, у Сопоћанима се појављују преци Уроша I. Приказани су као светитељи, чиме је истакнута краљева светородност.[46] На западном зиду наоса, иза лика Уроша I, насликани су његови потомци — синови Драгутин и Милутин. У Дечанима је у првом слоју живописа, због осетљивог односа оца и сина, цела композиција изведена онако како би изгледала да је Стефан Дечански доживео завршетак радова. Од предака се сликају само свети Симеон и Сава као оснивачи државе и цркве и краљ Милутин, као свети краљ и кључна фигура у историји српске државе у успону, која, окренута од његовог времена ка југу, претендује на високо место у православном свету.[47] Уз Стефана Дечанског могла је да буде насликана само личност из најближег породичног круга, а на западном зиду

[41] За ранију литературу види Б. Тодић, *н. дело*. После Тодићевог чланка изашао је већ споменути рад Г. Суботића.

[42] Г. Суботић, *н. дело*, 116, истиче да је промене у овој композицији изазвала жеља да се истакне заједничко учешће Стефана Дечанског и Стефана Душана у подизању храма, што није било изражено у схеми првог слоја.

[43] Представа два ктитора који заједно држе модел задужбине позната је у јерменској уметности XI века, бугарском сликарству XIV века, а занимљиве паралеле могу да се нађу и у уметности западне Европе. Види С. Радојичић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље 1934, 53. О дечанском двојном портрету и још неколико композиција са истом формулом симболичке инвеституре писала је Гордана Бабић, *О портретима у Рамаћи и једном виду инвеституре владара*, ЗЛУМС 15 (1979) 157—162.

[44] С. Радојчић, *н. дело*, 59.

[45] Кључни су портрети у владарским композицијама у капели у Ђурђевим Ступовима и Ариљу. Види Радојичић, *н. дело*, 28, 29, 31, 77, 83. и 85.

[46] Исти, *н. дело*, 23.

[47] И у Белој Цркви Каранској уз светог Симеона и Саву, испред ликова Стефана Душана и његове породице насликан је Краљ Милутин. Исти, *н. дело*, 50. В. Ј. Ђурић, *Историјске компо-*

као потомак и наследник Стефан Душан са породицом. За представе Стефана Душана особено је да се његов лик никада не појављује сам — увек се слика са целом својом породицом — краљицом Јеленом и престолонаследником — младим краљем Урошем. Личност уз Стефана Дечанског могла је једино да буде његова супруга Марија Палеолог, српска краљица у тренутку када је почело грађење Дечана. Од времена краља Милутина српска краљица појављује се на свим владарским ктиторским представама.[48] Осим у Богородици Љевишкој[49] краљ Милутин није никада сликан без краљице поред себе.[50] У Ариљу је краљ Милутин сам уз краља Драгутина и краљицу Каталину,[51] али ту је представљен као српски краљ, старији по хијерархији од „сремског" краља. У време Стефана Душана уз портрет владарског пара слика се увек и престолонаследник, чак и у црквама које је подизала краљева властела.[52]

У тренутку када је Стефан Душан наредио да се представа у Дечанима измени и несметано истакао да је и он ктитор очеве задужбине, за Марију Палеолог више није било места у таквом програму. Стефан Душан слика се сада као српски краљ, а на западном зиду представљен је његов потомак и престолонаследник — млади краљ Урош. Уз њега је, према новој „породичној" схеми, представљена краљица Јелена и иза ње још једна личност која је несумњиво морала да припада најближој владаревој породици. То је највероватније био једини брат Стефана Душана, очев син из другог брака — Симеон Палеолог.[53] И он је представљен уз очев гроб, као један од потомака, али иза наследника престола и српске краљице, на месту које му је по рођењу и редоследу по праву на престо и припадало. На пећкој лози Немањића Симеон је насликан иза краља Стефана Душана, што је пре рођења Уроша било сасвим природно.[54] Његов лик се појављује и на дечанској лози.[55] Стефан Душан је са својим полубратом увек поступао благонаклоно, као са врло важним чланом царске породице. Симеону је после крунисања Стефана Душана царском круном додељена деспотска титула, а после освајања византијских територија у Грчкој додељена Етолија на управу.[56]

Промене на владарским портретима извршене у лето 1343. настале су из жеље Стефана Душана да, после канонизовања Стефана Дечанског, истакне свој сада чист и јасан однос према оцу. Програм целе „галерије" Немањића остао је потпуно исти као на првом слоју живописа. Свети Симеон и Сава и краљ Милутин као кључне личности државе Немањића сликају се као претходници Стефана Дечанског, ктитора задужбине и Стефана Душана као другог ктитора и краља српске земље. На зиду до њега представљени су престолонаследник Урош, краљица Јелена и краљев брат Симеон, као чланови најуже владарске породице.

Стефан Дечански канонизован је осам година после сахрањивања. Према подацима из житија остали Немањићи су проглашавани за светитеље и њихова тела премештана из гроба у кивот пред олтаром после две или три године.[57] Једино је тело Стефана Немање

зиције у српском сликарству средњег века и њихове књижевне паралеле, ЗРВИ 10 (1967) 145, назива ову композицију „скраћена хоризонтална лоза Немањића".

[48] С. Радојичић, *н. дело*, 30—37, 44.

[49] Исти, *н. дело*, 34—35.

[50] Српска краљица појављује се, иако не као свечани портрет са жезлом у руци, и на представама краља Драгутина у Ђурђевим Ступовима и Ариљу. Исти, *н. дело*, 27—28, 30—32.

[51] Исти, *н. место*.

[52] Портрети у Белој Цркви Каранској, исти, *н. дело*, 50—51; Леснову, исти, *н. дело*, 55—57; Љуботену, исти, *н. дело*, 56—57.

[53] Види Б. Тодић, *н. дело*, 64, напомена 54 и Г. Суботић, *н. дело*, 114, напомена 16 (много исцрпније од Тодића) за литературу о разним идентификацијама овог портрета. Г. Суботић ми је и усмено рекао да се без сумње ради о мушком портрету.

[54] Радојичић, *н. дело*, 49.

[55] Исти, *н. дело*, 58.

[56] Види Б. Ферјанчић, *Деспоти у Византији и јужнословенским земљама*, Београд 1960, 167—168; Историја српског народа I, Београд 1981, 531—532, 544.

[57] Тело краљице Јелене после три године. *Животи краљева и архиепископа српских од архиепископа Данила II*, 75; краља Милутина после две и по године, *н. дело*, 120; архиепископа Арсенија после неколико година, *н. дело*, 198; архиепископа Јоаникија после две године и девет месеци, *н. дело*, 220.

почивало у гробу осам година и почело да чини чуда тек када је Сава отворио гроб да би га пренео у Србију.[58] Вероватно је у питању само случајна подударност. Култ Стефана Дечанског, који је слављен као уз Симеона Немању најсветији међу члановима светородне династије, почео је доста касно да се шири.[59]

Занимљиво је још да се помене да је према изворима кивот са моштима нових светитеља стајао увек са десне стране олтара, под иконом Христа.[60] Тако је данас постављен нови саркофаг са телом Стефана Дечанског, док је право место кивота било испод лика ктитора, северно од царских двери. Да ли су у питању били само практични разлози или је посреди нешто друго, немогуће је рећи.

Остављајући по страни важна питања култа Стефана Дечанског, његовог места и односа према сложеној целини дечанског живописа, завршио бих овај мали прилог. На основу повеља краља Стефана Душана може да се закључи да је 1343. године, највероватније у току лета и у краљевом присуству, извршено канонизовање Стефана Дечанског. Чудотворне мошти новог светитеља извађене су тада из гроба у југозападном углу наоса у који је пре осам година сахрањен. Пренете су у кивот који је постављен испред олтара, северно од царских двери. Над њим је, на јужној страни североисточног ступца куполе насликан портрет ктитора, новог светитеља. Тумачећи очево посвећивање као опроштај греха, Стефан Душан је наредио да се његов лик наслика уз очев портрет над дотадашњим гробом како као ктитор Дечана заједно са њим носи у руци модел цркве. Та промена је довела и до пресликавања портрета на западном зиду, где је до тада био представљен Стефан Душан са породицом. Нова слика изведена је по истој замисли као првобитна — насликан је краљев наследник — млади краљ Урош и чланови најуже краљеве породице — краљица Јелена и краљев једини брат, очев син из другог брака — Симеон-Синиша Палеолог.

THE CANONIZATION OF STEFAN UROŠ III DEČANSKI AND THE REPAINTING OF THE ROYAL PORTRAITS IN THE CHURCH OF DEČANI

DUŠAN KORAĆ

The canonization of King Stefan Dečanski has been given a very broad date — from 1339 to 1343. A. Solovjev analyzed the prooimia in the documents of Stefan Dušan and pointed out a distinct change in their basic disposition and spirit at the end of 1343. This is explained by the spiritual relief that Stefan Dušan felt upon the canonization of his father, which is directly mentioned in the document concerning the church of St. Peter and Paul on the Lim River from October 1343. However, without considering the complexity of the sources that speak of the death and canonization of Stefan Dečanski, Solovjev felt that the data of later sources was more valuable — the Hagiography of Stefan Dečanski from the pen of Gregory Camblak and the Turkish Chronicles of Constantine Mihajlović from Ostrovica. By

[58] *Списи светога Саве и Стевана Првовенчаноога*, превео Л. Мирковић, Београд 1939, 132.

[59] Пре почетка XV века и дела Г. Цамблака немамо никаквих података који би говорили о култу Стефана Дечанског. Занимљиво је да се ликови Дечанског после Дечана не појављују уопште до средине XVI века. Види Д. Милошевић, *Срби светитељи у старом српском сликарству*, О Србљаку, Београд 1970, 217.

[60] Још је Константин — Ћирил сахрањен у Риму „о десну страну олтара". Види В. Ћоровић, *Прилог проучавању начина сахрањивања и подизања надгробних споменика у нашим крајевима у средњем вијеку*, Naše starine III, Sarajevo 1956, 129, према P. J. Šafarik, *Život sv. Konstantina*, V Praze 1868, 25. За кивот са моштима краљице Јелене каже се да лежи „изван олтарских двери, пред иконом владике свију Христа...", *Животи краљева и архиепископа српских*, 76. У Милутиновом житију стоји да је кивот постављен „пред иконом свију Христа где лежи и до овога дана, изван олтарских двери", *Животи*, 120/121. Икона Христа на иконостасу је увек на јужној страни, десно од царских двери. Уп. и Д. Филиповић, *н. дело*, 87.

combining them with the unfounded assumption that the body of Stefan Uroš III was transferred from Zvečan to the Dečani monastery at the end of 1331 or the beginning of 1332, he concluded that the canonization probably took place from 1339—1341. Historiographically speaking, the latest discussions by art historians about the portraits in Dečani are also founded on Solovjev's dates.

An analysis of the prooimia of the documents of Stefan Dušan indicate that the great change in his spirit and ideas took place when he was crowned tzar, which Solovjev did not emphasize. The basic mood in the prooimia changed in 1343 — up until that time Stefan Dušan often spoke of his sins and sinfulness, of death, the day of the Last Judgement, praying to the Mother of God for protection and intervention as rarely any other ruler before him had done and much more than could be ascribed to the nature of the documents and the spirit of the times. After 1343, the mood changed and there was no longer any trace of similar expressions. That this change should be linked to the canonization of Stefan Dečanski which is interpreted as pardoning his son the usurper's sins is witnessed by the charter on the church of St. Peter and Paul whose prooimion explicitly speaks of the canonization of Stefan Dečanski. Dating the canonization in 1343 corresponds to data from the hagiography and chronicles on the time that expired from the burial to the canonization of Stefan Uroš III, if it is borne in mind that the body could not be laid in the prepared tomb in the Dečani church before the end of 1334 or the beginning of 1335 when, according to the inscription above the southern portal, the church was finished.

It is known from hagiographies of the Nemanjić rulers that upon canonization the body of the ruler is taken out of the tomb and placed in a reliquary in front of the altar. The tomb was located in the southwestern corner of the nave according to the model set by Nemanja in Chilandar. The painting above the tomb follows an established program. Since the wall decorations in Banjska and St. Archangels near Prizren above the tombs of King Milutin and King Stefan Dušan are destroyed, the closest analogy to the Dečani frescoes is preserved above the tomb of King Uroš I in Sopoćani. In spite of the considerable differences between these two compositions, it seems that they were painted with the same basic idea in mind. The introduction to the main part of the painting — the king with his body lying in the tomb — is a presentation of his saintly ancestors thereby emphasizing the king's sanctity and legitimacy. The western wall depicts the ruler's descendants. Due to the sensitive relationship between father and son, the entire composition of the first layer of the painting in the Dečani church was executed such as if Stefan Dečanski had lived to see the completion of work on his mausoleum. Stefan Dečanski is on the southern wall and the figure next to him is most probably his second wife Maria Paleolog, the legitimate Serbian Queen. Stefan Dušan is painted on the western wall as the successor to the throne with his family. The portrayal of Stefan Dušan is singular in that he is always presented with his family. When Stefan Dečanski was canonized, changes were made throughout the composition over his tomb. His body was transferred to a reliquary placed in front of the altar on the northern side and his portrait was painted on the column above. Since the canonization of Stefan Dečanski meant the pardoning of his son the usurper's sins, Stefan Dušan wanted to emphasize his now pure and chaste relationship towards his father. He ordered his picture to be painted next to his father so that they both hold the model of Dečani. Stefan Dušan is now portrayed as the second founder of the monastery and as the Serbian king, which in fact he was. On the western wall, in the place anticipated for descendants, a picture was painted of his family — the young king Uroš as successor to the throne, queen Helen and an unknown individual, obviously someone from the ruler's immediate family. This is probably the king's only brother, Simeon Paleolog, the son of Stefan Dečanski from his second marriage, who always took the place that belonged to him — that of the second successor to the throne. In this scheme of the ruler's family, there simply was no longer room for Maria Paleolog, Stefan Dečanski's widow.

This attempt at interpreting changes in the ruler's composition in the Dečani church indicates the great importance of these almost untouched paintings and the entire interior organization of the Dečani monastery church in studying questions related to the ruler's ideology and the cult of the Nemanjić dynasty.

Сл. 1. Стефан III Урош Дечански и Стефан Душан. Западни део јужног зида наоса. (Фотографија Г. Суботића)

Fig. 1. Stefan III Uroš Dečanski and Stefan Dušan. Western part of the southern nave wall (Photographed by G. Subotić)

Сл. 2. Млади краљ Урош, краљица Јелена и непозната особа, вероватно Симеон Палеолог. Јужни део западног зида наоса. *(Фотографија Г. Суботића)*

Fig. 2. Young King Uroš, Queen Helen and an unknown individual, probably Simeon Paleolog. Southern part of the western nave wall

KINGSHIP AND BAPTISM IN THE ICONOGRAPHY OF DEČANI AND LESNOVO

ZAGA GAVRILOVIĆ

This paper concerns fresco ensembles in the narthex of Dečani and in the narthex of Lesnovo. I am proposing to examine the composition with the royal portraits above the entrance into the naos at Dečani and its setting, dating from around 1343 (figs. 1—3), the Genealogical Tree of the Nemanjić dynasty and its setting, also at Dečani, dating from 1346—7 (fig. 4) and the panel with the imperial portraits and the surrounding compositions at Lesnovo dating from 1349 (figs. 5—8).[1]

My aim is to discuss the ideology which lay at the basis of some iconographic particularities of the panels with the royal or imperial portraits and the choice of surrounding subjects within which the panels are placed.

In some of my previous works I suggested a new direction of research concerning programmes of fresco decoration in narthexes or areas at the entrance into the church. I observed that scenes representing royal personages (other than the portraits placed, in royal foundations, near the sovereign's tomb) often coincided with themes referring to the rite of Christan initiation. These themes could be either Christ's Baptism itself or illustrations of Old Testament events considered as prefigurations of Baptism, or other pictures used as signs to interpret the symbolism found in the writings of medieval Christian authors describing the mystical path of the human soul upon which it engages once it has been enlightened by the grace of the Spirit.

I further suggested that the notion which in medieval thinking connected kingship with baptism is the grace of Divine Wisdom or the light of the Incarnate Logos with which both the king (or the emperor), on the one hand, and the baptised man, on the other, are endowed. Consequently one finds that representations of portraits of the sovereign in the areas preceding the main part of the church and of compositions referring to the illumination of man through baptism, φώτισμα, reveal carefully thought-out schemes designed to convey the symbolical commencement of the Royal Road which leads to salvation.

Such a choice of themes corresponds to the liturgical function of the narthex-entrance area. It also reflects the extremely important part played by the theology of baptism in Orthodox monastic spirituality. On the other hand, in their prolonged conflict with adversaries of a different faith and with heretics, Orthodox rulers, helped by their theological advisors, un-

[1] The church of the monastery of Dečani is dedicated to Christ Pantocrator, feast of the Ascension. It was founded by King Stefan Uroš III Dečanski (1321—1331). The wallpaintings were completed under the auspices of King, later Emperor Dušan (1331—1355). V. R. Petković — Đ. Bošković, *Manastir Dečani*, I—II, Beograd 1941. The church of the monastery of Lesnovo (1341—1349), dedicated to the Archangel Michael, is the foundation of Despot John Oliver. N. L. Okunev, *Lesnovo, L'Art Byzantin chez les Slaves* I, 2, Paris 1930, 222—263. For detailed bibliography on both monuments until 1975 see V. J. Đurić, *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd 1975, 207—8.

derlined time and again the value of Christian baptism which, according to Christian thinking, instantly made every man a powerful soldier in the fight against evil.[2]

The bulk and excellence of material offered by the monuments built in the Serbian Medieval State provide an ideal ground for carrying out this enquiry. By the middle of the 14th century political ideology in Serbia reached its most articulated and mature phase. Perhaps more than anywhere else, literature, theology and art complement one another in giving a comprehensive picture of the society within which they flourished.

I believe therefore that this enquiry may give insight into similar principles applied to church decoration programmes in Byzantium itself and in countries of its sphere of influence in areas and periods for which artistic documentation is more fragmentary.

On the east wall of the central bay of the narthex at Dečani, above the portal, a large bust of the Pantocrator is represented holding the open book with the words from the Gospel of St. John, 10.9: "I am the door; by me if any man enter in, he shall be saved and shall go in and out and find pasture"[3] (fig. 1). While the lunette immediately above the door is occupied by a bust of Christ Emmanuel blessing with both hands, the space between the archivolt and the Pantocrator contains the portraits of the two founders of Dečani, King Stefan Dečanski on the right and his son King Dušan on the left. The inscriptions accompanying them are well preserved. From Dušan's title "King of the Serbian and maritime lands", without a mention of Greek territories, it has been deduced that the fresco was completed before 1343.[4]

Both kings are represented standing, but in an inclined position with both hands outstretched to receive a scroll each, handed to them by a six-winged cherubim in the centre.[5]

One should stress that the scrolls go from the cherubim to the kings, as will be confirmed by my later demonstration, and not from the kings to Christ by the intermediary of the cherubim, as it has been sometime understood and the scene thus interpreted as a royal offering of foundation charters to Christ.[6]

The iconography of this composition is unusual. While scenes of mystical investiture in which the insignia are given by Christ or the Virgin to the king or emperor, or sent down by angels, are frequent enough, the motif of the sovereign receiving the scroll is not common.

In his work on the Portraits of the Serbian medieval rulers published in 1934 the late Professor Radojčić studied this composition and compared its form and meaning to the early Christian formula of a Traditio Legis, the two scrolls held by the cherubim and handed to the kings at Dečani being the symbols of Christ's law by which the kings rule.[7]

I would reinforce this interpretation by recalling the representation of the personification of Divine Wisdom inspiring the evangelists and handing them the scroll, the word of God at the Virgin Ljeviška in Prizren, dating from 1308[8] (fig. 9). While on the Ljeviška fresco the

[2] Z. Gavrilović, "Divine Wisdom as Part of Byzantine Imperial Ideology. Research into the artistic interpretations of the theme in Medieval Serbia, Narthex programmes of Lesnovo and Sopoćani", *Zograf 11*, (Beograd 1980), 44—53. Id. "The Forty Martyrs of Sebaste in the Painted Programme of Žiča Vestibule. Further research into the artistic interpretations of the Divine Wisdom-Baptism-Kingship Ideology", *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik 32/5*, (1982) 185—193. See also Id. "The Humiliation of Leo VI the Wise", *Cahiers Archéologiques* 28, (1979) 87—94 and Id. "The Portrait of King Marko at Markov Manastir", communication read at the 19th Spring Symposium of Byzantine Studies, University of Birmingham 1985, forthcoming in the Acts of that Symposium.

[3] All inscriptions on the wallpaintings at Dečani are in Old-Serbian.

[4] The two inscriptions state the kings' names and titles and refer to each monarch as "ktitor of this holy place". For the latest discussion concerning the date see G. Subotić, "Prilog hronologiji dečanskog zidnog slikarstva", *Zbornik radova Vizantološkog instituta* 20, (1981) 111—138.

[5] The hexapterugon is accompanied by the inscription ХЕРУВИМЬ (cherubim) and this is repeated for two half-faces of a cherubim represented in the small spaces of the fresco behind each king. For the iconography of the cherubim and seraphim and the lack of strict distinction between the two in art see C. Mango, *The Mosaics of St. Sophia at Istanbul*, Dumbarton Oaks 1962, 85—86.

[6] V. J. Đurić, *Vizantijske freske...* 57.

[7] S. Radojčić, *Portreti srpskih vladara u srednjem veku*, Skoplje 1934, 51—52.

[8] D. Panić i G. Babić, *Bogorodica Ljeviška*, Beograd 1975, Sch. 2. Personifications of Divine Wisdom alighting from heaven and approaching the Evangelists or other Christian authors are quite frequent, but the detail of the scroll handed by them is rare. For another unusual example see below, note 36.

scroll meant the word of God received by the evangelists from the Wisdom of Christ, similarly, the scrolls at Dečani signify the enlightenment of the monarchs by Christ's Wisdom, the gift of the Logos assuring their just and charitable rule.

On a 10th century miniature from the well-known Copenhagen manuscript of the Wisdom books, there is a portrait of Sirach and of King Solomon on a throne, holding a large scroll. Behind Solomon a small figure of Divine Wisdom approaches, also holding a scroll.[9]

As we shall see later, the scroll and the book signifying the Word of God appear in an even more elaborate composition connected to the mystical investiture of the Emperor Dušan at Lesnovo.

For the time being, however, while still speaking about the panel with the two kings at Dečani. I would like to mention the well-known Constantinopolitan mosaic preserved above the main entrance into the church of Saint Sophia, representing probably the Emperor Leo VI and dating from the beginning of the 10th century. Although iconographically different in many respects from the Dečani panel, the mosaic shows, I believe, the emperor imploring grace and wisdom from Christ who is represented sitting on a throne.[10] The inscription on the book held by Christ at St. Sophia reads: "Peace be unto you. I am the light of the world" (John 20: 19,26; Luke 24,36; John 8,12), but another inscription, identical to the one at Dečani, appears on an open book represented resting on a throne to which a dove is descending, on a 6th century bronze relief covering the lintel immediately below the marble freeze.[11]

A centuries-old tradition links the Christian monarch to the Spiritual Door which is Christ. Going back in time, one finds, for instance, a reference to this passage of the Gospel of St. John in verses of George of Pisidia dedicated to Emperor Heraclius, praising the emperor 's "knowledge" of that Door through which he entered having crossed devastation in his war against the Persians.[12]

In his study quoted earlier, Professor Radojčić recalled a twelfth century inscription in Old-Serbian from Muhašinovići mentioning the image of the founder "above the threshold" at the entrance into a church built by the Bosnian Ban Kulin (ca 1198).[13]

In a later article Professor Radojčić pointed out the similarities between the iconography of the portal at Dečani and the "Porta Speciosa" at Esztergom (now destroyed) expressing his view on the Byzantine origin of the elements which the Hungarian and the Serbian monument had in common.[14]

A passage from the prooimion of one of Dušan's charters illustrates well the ideology responsible for the composition at Dečani: "We who were illuminated by the light of the Spirit exalt the brilliance of Thy face, worship and honour Thy Passion, Resurrection and Ascension and bowing deeply... beg Thee to fulfill my wish to make me follow Thy teaching and Thy Gospel so that Thy light spreads before men".[15]

[9] Copenhagen, Köneglige Bibl. cod. GKS 6, fol. 3. H. Belting, G. Cavallo, *Die Bibel des Niketas*, Wiesbaden 1979, Pl. 1.

[10] See Z. Gavrilović in *CA* 28, quoted in n. 2. My article was a reaction to a new interpretation of the mosaic proposed by N. Oikonomides, "Leo VI and the Narthex Mosaic of Saint Sophia", *DOP* 30 (1976) 151—172. This was followed by R. Cormack, "Interpreting the Mosaics of S. Sophia at Istanbul", Art History 4/2 (1981) 131—146, who in his discussion seems to share my point of view but still prefers to end his article in an inconclusive way.

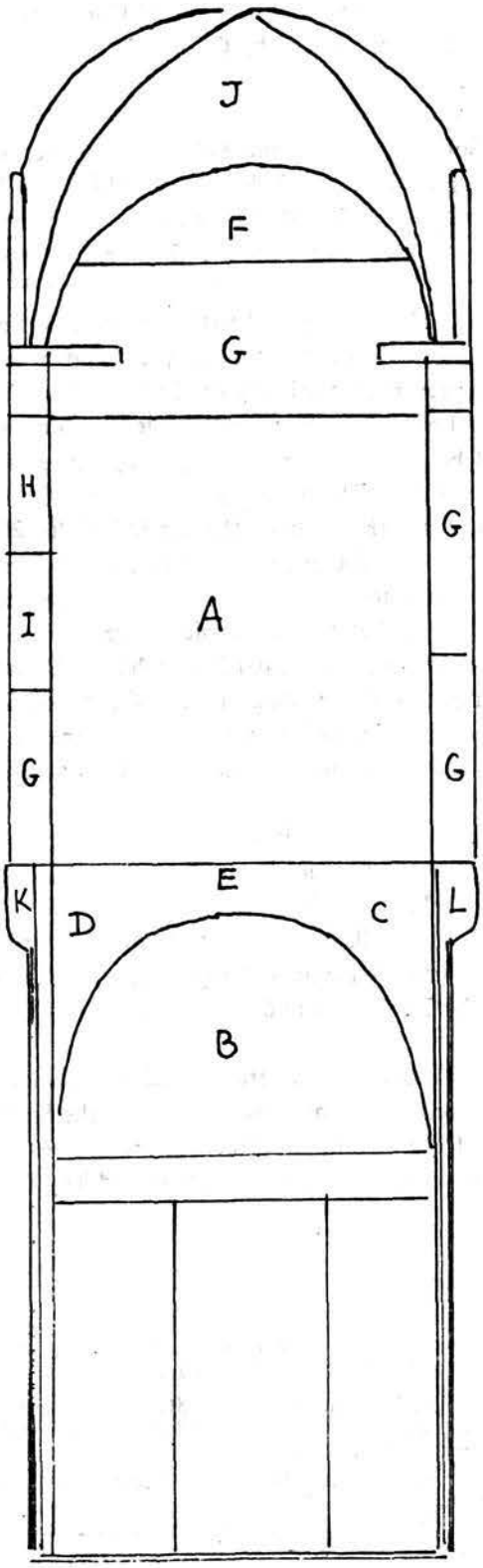
[11] H. Kähler, *Hagia Sophia*, London 1967, Pl. 62.

[12] A. Pertusi, ed. trad. e comm. *Giorgio di Pisidia Poemi* i, Ettal 1959, 249 and 269.

[13] S. Radojčić, *Portreti*... 51. The inscription is reproduced in G. Tomović, *Morfologija ćiriličkih natpisa na Balkanu*, Beograd 1974, 35.

[14] S. Radojčić, "Die 'Porta Speciosa' in Gran und deren serbische Parallelen", *Festschrift für Rudolf Egger* (Beiträge zur älteren europ. Kulturgesch. I), Klagenfurt 1952, 356—366.

[15] Fr. Miklosich ed. *Monumenta Serbica*, Graz 1964², 121. Much in the same vein are passages from the foundation charter of Dečani. See P. Ivić, M. Grković, *Dečanske hrisovulje*, Novi Sad 1976.



Sch. 1. Dečani, narthex, East side, Frescoes above the door leading into the naos

At Dečani the panel with the Pantocrator and the kings is surrounded by the scenes of the Menologion which starts with the 1st of September above the panel (figs. 1—3 and Sch. 1) and in the main lines encircles, clock-wise, in the upper registers the entire narthex. It includes an enlarged Cycle of the life of St. George on the north side.[16]

The evidence available from the studies devoted to monumental Church Calendars shows the importance of this theme in church decoration programmes, especially from the end of the 12th century onward.[17]

One perceives the meaning connected to the idea of cosmic, eternal circling of days expressed in Christian terms, the cycle being renewed each year on the 1st of September and followed by commemorations of deeds and deaths of Christian saints and martyrs, thus constituting the symbolic "crown of years". This reflects the liturgical practice in the Orthodox Church, of the celebration of the beginning of the Indiction on the 1st of September, the office which includes the reading from Luke 4: 16—22 (Christ reading the Book of Isaiah) and the singing of Psalm 64 (65), 11 ("Thou wilt bless the crown of the year because of Thy goodness. . .").[18]

[16] P. Mijović, *Menolog*, Beograd 1973, 316—341, sch. 40—52, fig. 167—226 (with references to Petković-Bošković publication). — It seems that the enlarged Cycle of the Life of St. George in the Menologion at Dečani owes its importance to the burial of a nobleman, Ostouša Pećpal, in the north-east part of the narthex. V. R. Petković, Đ. Bošković, *op. cit.*, I, 4—5.

[17] P. Mijović, *op. cit.*; H. Stern, *Calendrier de 354*, Paris 1953, esp. 296—8; E. Kleinbauer, "The Iconography and the Date of the Mosaics of the Rotunda of Hagios Georgios Thessaloniki", *Viator* 3 (1972), 27—107; Lj. Manojlović—Radojčić, "Ilustrovani kalendar u Markovom Manastiru", *Zbornik za likovne umetnosti 9* (Novi Sad 1973) 61—81.

[18] V. Grumel, "Indiction byzantine et NEON ETOΣ", *REB* 12 (1954) 128—143; G. Garitte, "Le Calendrier paléstino-géorgien du Sinaiticus 34 (10e s.)", *Subsidia hagiographica* 30 (1958) esp. 319—20.

←

A. Christ Pantocrator; B. Christ Emmanuel
C. King Stefan Dečanski; D. King Dušan;
E. Cherubim; F. Illustrations of the Menologion: September 1—2 including Joshua; G. Other illustrations of the Menologion; H. King David; I. King Solomon; J. The First Oecumenical Council; K. left half of Cherubim; L. right half of Cherubim

For our purpose it is necessary to observe that in the Byzantine thought the central position of Christ in the harmonious motion of the Universe is also applied to the emperor. From many examples which come to mind I would choose in this instance a few lines form the opening poem in the Vatican Menologion written and illuminated for Basil II in which this idea is paramount: "The Lord above who has painted the heavens with a circling motion of stars illuminates the world through his all-wise fore-thought. Below, the emperor who mirrors Christ in his character, ruler of the whole earth, Sun of the purple, . . . reared in purple robes, excelling both in victories and in learning, gladdens the minds of all the orthodox. . .".[19]

Not only does the Menologion encircle the Pantocrator and the two royal ktitori at Dečani but the illustration for the 1st of September includes, in addition to St. Symeon Stylite and the 40 women martyrs, a figure of Joshua, the Old Testament hero who was believed to have been buried near the Pool of Bethesda and whose memory is also celebrated on that day (fig. 3 and Sch. 1, F). However, one finds that Joshua is relatively rarely represented in illustrated Church Calendars and I believe that his inclusion in the Menologion at Dečani, as well as in two earlier Serbian monuments, Staro Nagoričino (1317—18) and Gračanica (1321) is significant. Moreover, one observes that at Staro Nagoričino the Calendar cycle starts and ends above and on each side of the panel with King Milutin, his wife Simonida and St. George, on the north side of the narthex, encircling, I believe intentionally, the royal couple and the patron saint of the church.[20]

In a recent article V. Đurić has studied the comparison of Serbian rulers with Joshua in Serbian medieval literature, emphasising their military exploits.[21] I would like to add that because of Joshua's crossing of the Jordan the typology centred around him accentuates the baptismal meaning of his achievement of a leader who introduces his people into the Promised Land which is the Kingdom of God.[22] This is a point which should not be missed and which is particularly relevant in the study of the connection between kingship and baptism both in Byzantine and in Serbian tradition.

Two standing figures represented one above the other on the left of Christ Pantocrator, on the east wall of the narthex at Dečani are placed adjoining the illustrations of the Menologion although they are not part of it (figs. 1, 2 and Sch. 1, H, I). These two figures have been omitted from the descriptions of Dečani fresco paintings and have so far remained unidentified. However the inscriptions accompanying them are legible and it is clear that the figure above is King David and the figure below, King Solomon. They are both holding open scrolls. Sufficient traces of writing remain on David's scroll to idenfify the beginning of Psalm 67 (68), 1: "Let God arise and let his enemies be scattered. . ." Solomon's scroll is better preserved and one reads the words from Proverbs 9,1: "Wisdom has built a house for herself". . .

The fact that this particular place has been assigned to the two Old Testament kings in the fresco programme of the narthex at Dečani can be understood as a wish on the part of the younger ktitor, King Dušan, to draw a parallel between two saintly personages, in this case the Old Testament regal father and son, and his own father and himself. This tendency is well known in earlier Byzantine and Serbian tradition, both in literature and in art.[23] Dušan's intention indicated by the presence of David and Solomon on our fresco could also contribute

[19] I. Ševčenko, "The Illuminators of the Menologium of Basil II", *DOP* 16 (1962) 245—276 (esp. 272—3); A. Grabar, «L'Art religieux et l'Empire Byzantin à l'époque des Macédoniens», *L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, Paris 1968, 151—168.

[20] P. Mijović, *op. cit.*, 108, sch. 2.; V. J. Đurić, Tri događaja u srpskoj državi XIV veka i njihov odjek u slikarstvu, *ZLU* 4 (Novi Sad 1968) 67—100, fig. 1.

[21] V. J. Đurić, "Novi Isus Navin", Zograf 14 (1983) 5—16.

[22] J. Daniélou, *Sacramentum Futuri. Etudes sur les origines de la typologie biblique*, Paris 1950, 203—256 (Chapter «Le cycle de Josué»).

[23] H. Buchthal, "The Exaltation of David", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 37 (1974), 330—3; S. Ćurčić, "The Nemanjić Family Tree in the Light of the Ancestral Cult in the Chrurch of Joachim and Anna at Studenica", *ZRVI* 14—15 (1973) 190—195; V. J. Đurić, *op. cit.*, in n. 21.

to the study of the political climate in Serbia in the years following Dušan's accession in 1331 until the proclamation of the Empire in 1346, especially with regard to his attitude towards the memory of Stefan Dečanski whom he deposed.[24]

Both texts on the Old Testament kings' scrolls are suggestive. The quotation from the Book of Proverbs 9,1 alludes to the Incarnation, to the foundation of Christ's Church and by extention to the building of the church at Dečani itself. Psalm 67 (68) is an Easter Psalm par excellence, promising triumph and salvation.

One more theme relating to the person of the king or the emperor at Dečani is the cycle of the Oecumenical Councils represented in the vaults in the three bays of the central nave, starting above the Pantocrator panel[25] (figs. 1 and 2).

This theme had a great career in Serbian medieval art and there are numerous indications, in Serbian literary and artistic tradition, pointing to the importance attached to the synods which established and confirmed the Symbol — the Creed — as the foundation of faith and in which, to quote the liturgical expression, "we baptise and have been baptised". As is well known, in Serbian churches, domestic councils, *sabori*, are often included among the oecumenical ones. They are all almost always represented in the proximity of the royal portraits, at the entrance into the church.[26]

At Dečani the Councils have been placed with skill in the triangular spaces formed by the groin-vaults, creating a pleasant effect of clear structural integrity. According to Professor Radojčić, "These well-ballanced, symetrical and solemn compositions, quite alike between them, seem to be reinforcing the rigorous rhythm of the construction".[27]

The fresco with the two kings above the entrance into the naos at Dečani and the surrounding scenes of the Menologion, with the additional figures of David and Solomon, and of the Oecumenical Councils reflect the ideology in which the enlightenment and the wisdom of the monarchs are put forward as a sign of the true and right road upon which the people entrusted to them are stepping.[28]

These ideas are further enhanced by the representation of the Genealogical Tree of the Nemanjić dynasty on the south-east wall of the narthex, with the original baptismal font placed in front of it (fig. 4). Dušan, bearing here the title of *tsar*, is receiving insignia brought by the angels, while Christ Emmanuel blesses with both hands the emperor represented above his predecessors and relations.[29]

The fact that in Serbian churches the baptismal font was placed in front or in the proximity of the dynastic tree or of other portraits of the ruling family was observed by S. Ćurčić and further studied by him and by myself.[30] The importance of this tradition cannot be sufficiently stressed in the study of the connection between kingship and baptism.

The branches of the tree of the reigning family are the image of the new plantation (φυτεία, ἀμπελών, loza), the New Israel, which is also formed by all men and women who have died and resurrected with Christ in the water of the font, who have put on the new royal robe and have become sons and daughters of the Kingdom of God, as the liturgy of baptism proclaims.[31]

[24] On this topic which in Dušan's legal documents has a historical value in relation to dating, see most recently D. Korać, "Povelja kralja Stefana Dušana manastiru Svete Bogorodice u Tetovu", *ZRVI* 23 (1984), 141—165.

[25] For the origin and the iconography of the theme of the Councils and the repertoire, including Dečani, see Ch. Walter, *L'Iconographie des Conciles dans la tradition byzantine*, Paris 1970.

[26] V. J. Đurić, "Istorijske kompozicije u srpskom slikarstvu srednjega veka i njihove književne paralele", *ZRVI* 10 (1967) 121—148.

[27] S. Radojčić, *Staro srpsko slikarstvo*, Beograd 1966, 136.

[28] See my article in *Zograf 11*, quoted in n. 2.

[29] S. Radojčić, *Portreti...* 57 ff. V. J. Đurić, "Loza Nemanjića u starom srpskom slikarstvu" (résumé), *I Kongres Saveza društava povjesničara umjetnosti SFRJ*, Ohrid 1976, 53—55.

[30] S. Ćurčić, "The Baptismal Font of Gračanica and its Iconographic Setting", *Zbornik Narodnog Muzeja* IX—X (Beograd 1979) 313—323; Z. Gavrilović in *Zograf* 11, quoted above.

[31] On the theological aspect and tradition of the Vine and the Tree of Life see J. Daniélou, *Primitive Christian Symbols*, London 1964, 25—41.

The theme of the Genealogical Tree originated in Byzantium and was modelled on the iconography of the Tree of Jesse which is, in Dečani, placed on the same wall as the Tree of the Nemanjić dynasty, but on its naos side. It is possible however that in Serbia the idea of the newly baptised being the new plantation, "neophytes", mentioned already in St. Paul's writing (I Tim, 3.6) and later also referred to as "newly enlightened" (νεοφώτιστοι) was particularly associated with the reigning dynasty and thus given a pronounced royal glamour.

It should be noted that in Dečani a relief representing the Baptism of Christ is placed in the lunette of the south door of the narthex, on its exterior side (fig. 10), while the painters of the monumental Menologion took care to represent the illustration for the 6th January, the feast of the Epiphany, above the same door, in the interior of the narthex.[32]

I will now turn to the fresco complex in the narthex of the monastery of St. Archangel Michael at Lesnovo dating from 1349.

A monumental wallpainting with portraits of the Emperor Dušan with his wife Jelena and his son Uroš occupies the register above the panel with the founder Despot John Oliver and his family, on the north wall of the narthex. Christ is extending crowns to the emperor and his family. In the vault immediately above, a large fresco illustrates the vision of the prophet Ezekiel on the river Chobar (Ez. 1,4—28 and 2,2—3). (figs. 5, 6).

As I had an opportunity to point out in an earlier study, this theophany at Lesnovo is directly connected to the imperial panel below.[33]

The prophet is represented twice. On the left, lying with his face down, and on the right, standing by the river in which some fish can be seen. The fish are a reference to the living water, a theme which provides an important link between the Book of Ezekiel and the theology of baptism. The prophet is admiring the apparition of the throne of God surrounded by four four-faced creatures with winged wheels under their feet.

Above, coming out behind Christ's mandorla, the hand of God is extending a book on the left, and a scroll on the right. The accompanying inscription in Old-Serbian reads "Prophet Ezekiel saw this in a dream". This latter detail added to the representation of the Vision of Ezekiel on the river Chobar refers to the passage from the Book of Ezekiel 3,1—3: "Son of man eat this volume", God's command to the prophet (repeated in the Revelation of St. John (10,9)).[34]

It is interesting to observe that the words "Son of man eat this volume" occur on the picture of the miracle of Christ "tou Latomou" on the icon from Poganovo,[35] while on a 10th century apse wallpainting at Güllü dere in Cappadocia a seraphim is represented directly feeding the scroll to the prophet Ezekiel.[36] A recently cleaned 11th century fresco at St. Sophia, Ohrid, revealed a representation of the dream of St. John Chrysostom with a personification of Divine Wisdom putting a scroll into the saint's mouth.[37]

Just as the scrolls handed to the kings by the cherubim at Dečani, the book and the scroll extended by the hand of God at Lesnovo, incorporated in a prophetic vision placed above the imperial panel, announce and signify the Word and Wisdom of Christ by which the emperor is inspired.

[32] V. R. Petković — Đ. Bošković, *Manastir Dečani*... II, Pl. CXVII. It is worth noting that Stefan Dečanski was crowned King on the feast of Epiphany, 6. January 1322. On the same occasion Dušan was proclaimed "young king", *Istorija srpskog naroda* I, (ed. S. Ćirković) Beograd 1981, 497.

[33] Z. Gavrilović in *Zograf* 11, article quoted in n. 2.

[34] For a discussion of this extraordinary Biblical passage and its later occurance in Byzantine literature as for instance in the Life of Romanos the Melode see S. S. Averincev, *Poetika rannevizantiyskoy literaturi*, Moskva 1977, 183—209 (Chapter "Word and Book"). In connection with references to letters and "office" terminology in general, in Romanos' poetry, see the interesting new observations by H. Hunger, "Romanos Melodos, Dichter, Prediger, Rhetor — und sein Publikum", *JÖB* 34 (1984) 15—42.

[35] A. Grabar, "A propos d'une icône byzantine du 14e siècle au Musée de Sofia", *L'Art de la fin de l'Antiquité*... 847—859, pl. 202, 203, 209; Id. «Sur les sources des peintres byzantins des 13e et 14e siècles», *Ibid.* 861—879.

[36] N. Thierry, «A propos des peintures d'Ayvali köy (Cappadoce)», *Zograf* 5 (1974), 5—22, fig. 22.

[37] C. Grozdanov, "Slika javljanja Premudrosti sv. Jovanu Zlatoustom u Sv. Sofiji Ohridskoj", *ZRVI* 19 (1980) 147—155, fig. 1—3.

The style of Dušan's portrait matches the solemnity of the occasion. In the prooimion of yet another of his charters Dušan recommends that divine words should be spread with love, and paraphrases the words from the passage of the Book of Ezekiel just quoted: "Your words are as sweet as honey in my mouth".[38]

It may be appropriate to recall, in connection with the book and the scroll held by the hand of God above the imperial panel in Lesnovo, that on one particular type of Dušan's seals Christ is represented holding a scroll in the left hand and a book in the right. It has been rightly suggested that this exceptional detail should not be understood as an error on the part of the engraver, but must have a specific meaning.[39]

At Lesnovo a cycle of Christ's Baptism develops east of the royal portraits, with the original font near by (fig. 7). Two large compositions occupy the upper registers of the west wall: The Forty Martyrs of Sebaste and the Parable of the Five Wise and Five Foolish Virgins, both themes having a baptismal connotation in medieval authors's works and liturgical poetry (fig. 8).[40]

In the pendantifs and at the base of the dome surmounting the narthex are depicted four Fathers of the Church whose writing and teaching is metaphorically represented as a source of Wisdom and to whom crowds of people are eagerly approaching (fig. 8).

Old Testament scenes, illustrations of the last three royal Psalms and a carefully selected number of other subjects contribute to a programme conceived with the intention of expressing the belief in the enlightenment of the Christian and in the divine inspiration of the emperor, guardian of the true faith.

The composition above the Royal Door at Dečani was created some three years before the proclamation of Dušan's empire, the Genealogical Tree at Dečani soon after 1346 and the ensemble of the narthex at Lesnovo in the year of the promulgation of the Code of Law in 1349.

Although, as I have said earlier, these programmes follow in the main line a system long established for the decoration of the area preceding the main body of the church, designed as a forecourt to the Kingdom of God, it is not surprising to discover in them a strong emphasis on Wisdom, enlightenment and the intelligence of man, an appreciation of the gift of the Logos manifested by the written word, as well as an awareness that, to quote one of Dušan's near contemporaries from Thessalonika, Thomas Magister, "knowledge is the inventor of law".[41]

[38] F. Miklosich, *Monumenta Serbica*... 110.
[39] D. Korać, *op. cit.* in note 24, 154—5.
[40] Z. Gavrilović, in *Zograf* 11, article quoted above.
[41] E. Barker, *Social any Political Thought in Byzantium*, Oxford 1957, 161—173. H. Hunger, Die Hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner I, München 1978, 164.

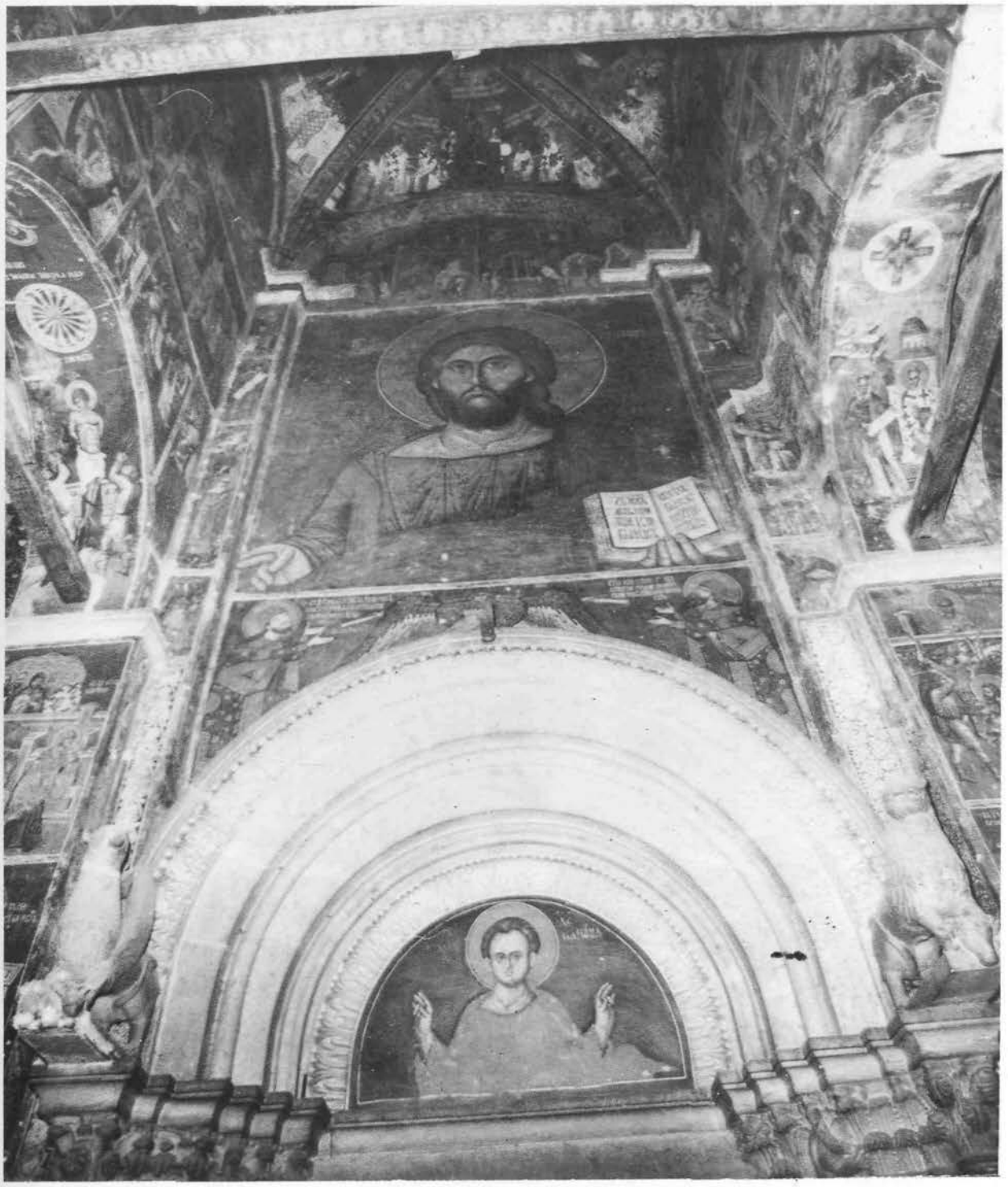


Fig. 1. Dečani, narthex, east wall. Fresco above portal

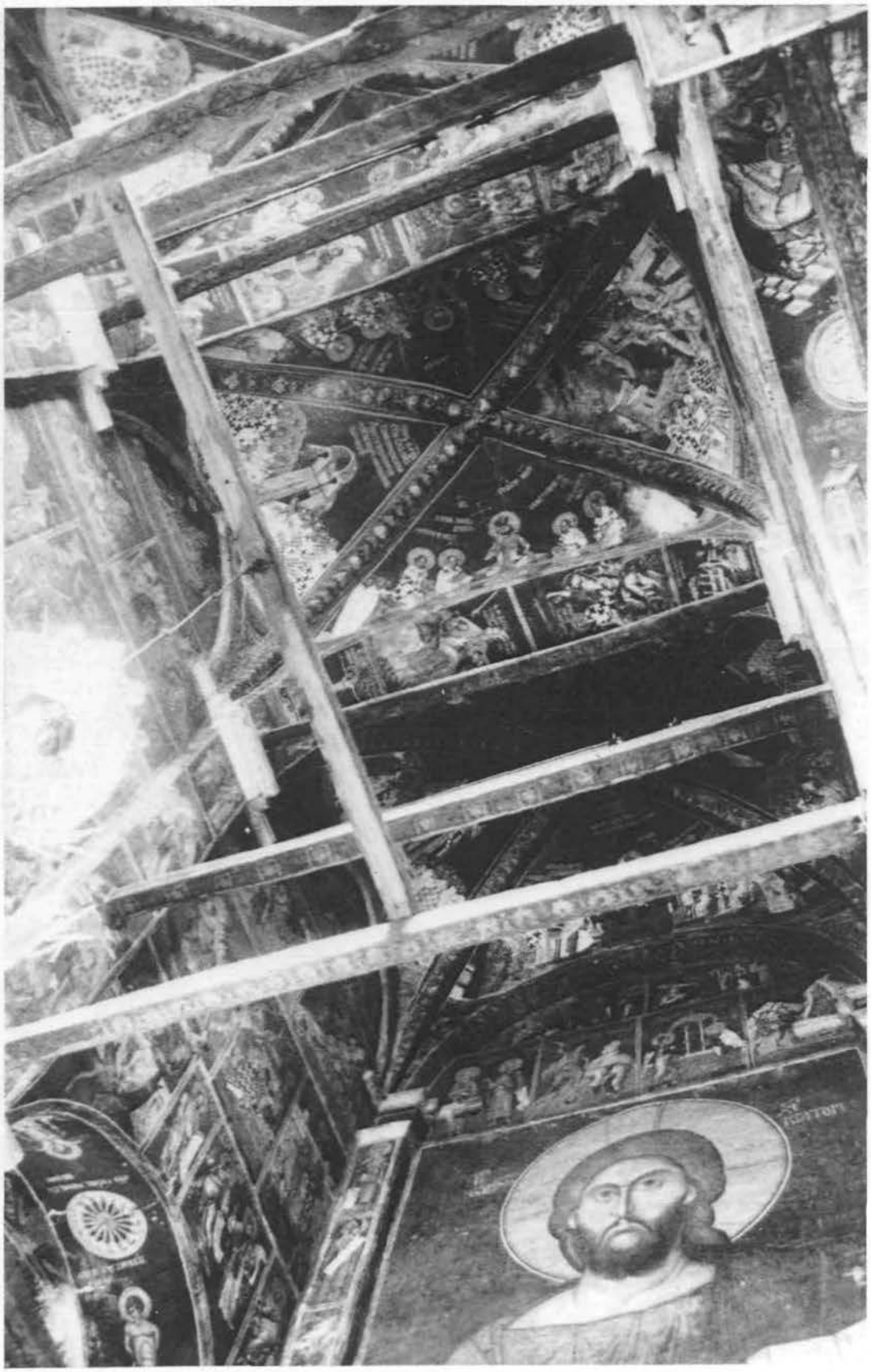


Fig. 2. Dečani, narthex, east wall and view of the vaults

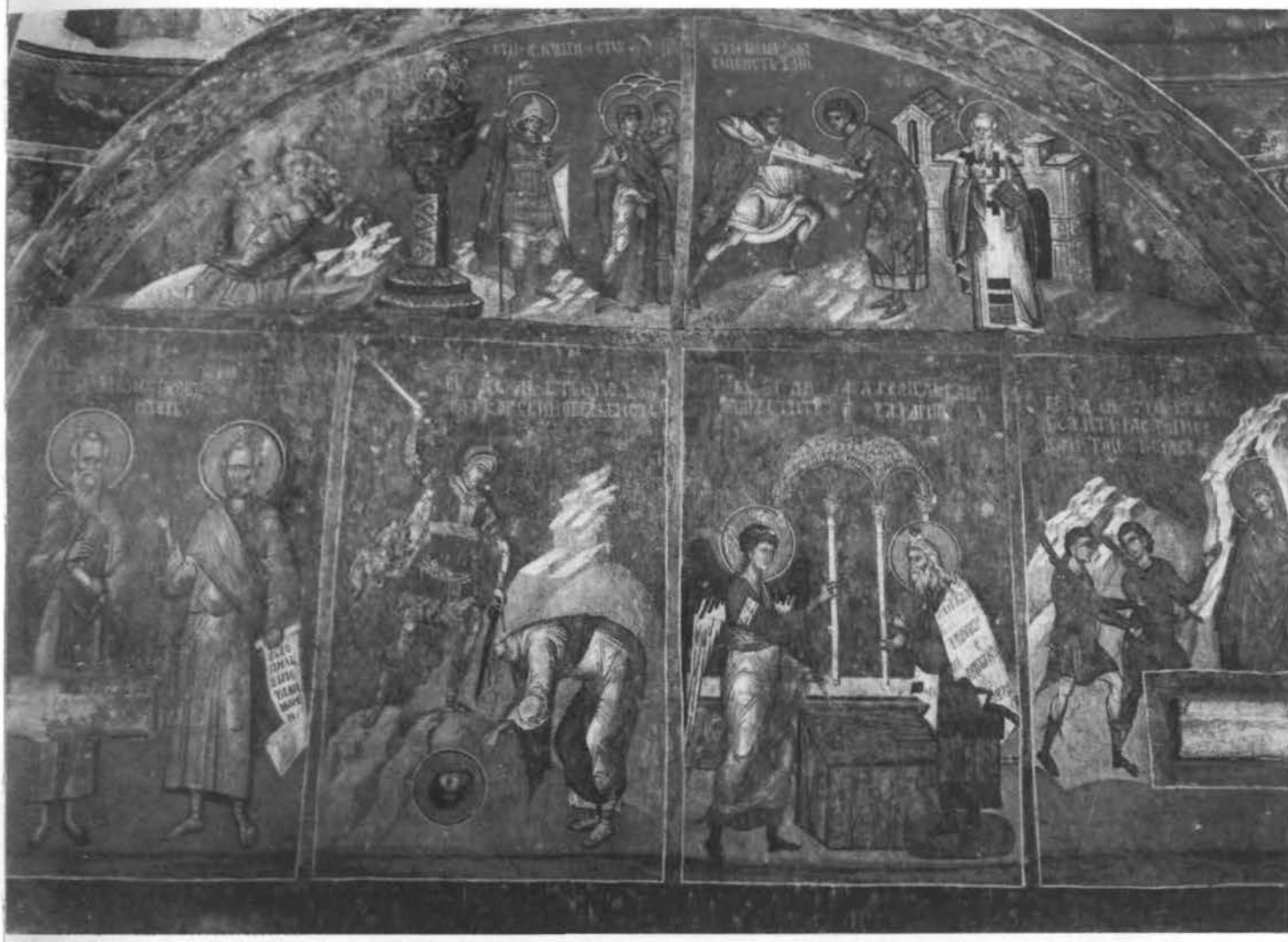


Fig. 3. Dečani, narthex, east wall, detail (Beginning of the Menologion)

Fig. 4. Dečani, narthex, east wall, south side. The Nemanjić Family Tree and the baptismal font

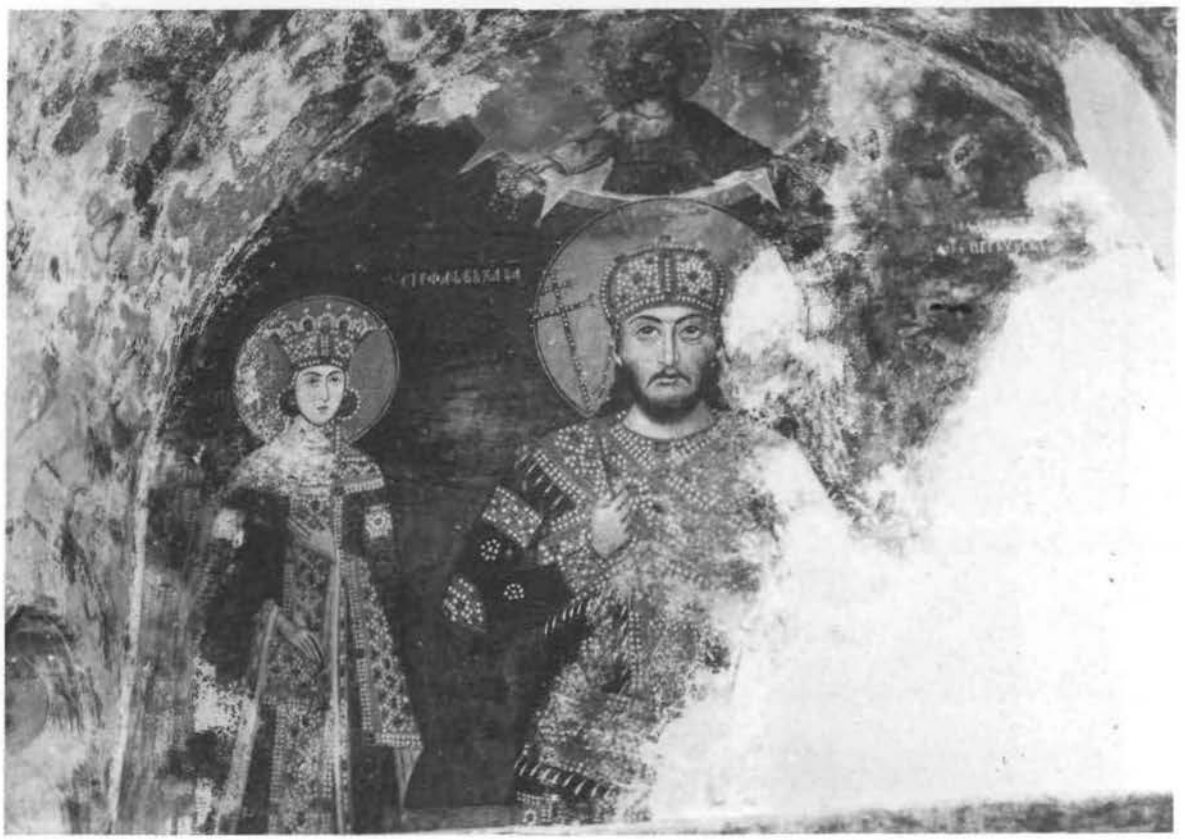


Fig. 5. Lesnovo, narthex, vault above the north wall. The Vision of Ezekiel (detail)
Fig. 6. Lesnovo, narthex, north wall. The Investiture of Dušan, Jelena and Uroš (detail)

Fig. 7. Lesnovo, narthex, north-east corner, Baptism of Christ and the baptismal font

Fig. 8. Lesnovo, narthex. View towards the west

Fig. 9. Bogorodica Ljeviška, Prizren. Fresco under the central dome

Fig. 10. Dečani, façade, lunette above the south entrance into the narthex

ВЛАДАРСКА ИДЕОЛОГИЈА И КРШТЕЊЕ У ИКОНОГРАФИЈИ ДЕЧАНА И ЛЕСНОВА

ЗАГА ГАВРИЛОВИЋ

Предмет овог чланка су фреска са краљевским портретима над улазом у наос Дечана (око 1343), Лоза Немањића у нартексу Дечана (1346—7) и фреска са царским портретима у нартексу Леснова (1349). Студија указује на иконографске особености и идејни смисао поменутих композиција и посвећује нарочиту пажњу њиховом месту у унутрашњем украсу цркве као и распореду оквирних тема.

У својим ранијим радовима подвукла сам важност чињенице да се у живопису припрата или појединих других простора на улазу у цркву често представљају владарски портрети или композиције владарске садржине и то напоредо са темама које било непосредно, било типолошки, евоцирају просвећење кроз тајну крштења. (У овим случајевима не узимају се у обзир портрети насликани у близини гроба владара-ктитора.) Тако је у сложеним иконографским целинама истакнута теолошка мисао о благодети Премудрости којом су, по хришћанском схватању, обдарени и владар и сви они који путем крштења прилазе Христу. Уз то је подвучена улога владара као Христовог заменика на земљи и као заштитника праве вере која води спасењу. Ова симболичност одговара, с једне стране, литургијској намени црквеног предворја; с друге, у њој се огледа велика важност крштења у православној монашкој духовности као и схватање значаја крштења од стране владара, у честим настојањима сузбијања јереси.

Средином четрнаестог века политичка идеологија Србије достиже свој најразвијенији степен. Споменици сликарства, у уској повезаности са осталим делима интелектуалног стваралаштва, откривају прегледну слику друштва у коме су настала и пружају драгоцен материјал за даље проучавање у назначеном правцу. Резултати овог истраживања могу да укажу на сличне погледе и веровања како у Византији тако и у другим земљама византијске сфере утицаја, нарочито тамо где су сведочанства ређа и мање усаглашена.

Јединствену композицију над улазом у наос Дечана, где у приклоњеном ставу испод фреске Христа Пантократора краљеви Стефан Дечански и Душан примају свитке које им пружа по један херувим, С. Радојчић је протумачио као симболично предавање Христовог закона по којем краљеви владају.

По мом мишљењу, овакво разумевање композиције треба употпунити освртом на иконографске примере где персонификација Премудрости предаје свитак јеванђелистима (Призрен, Богородица Љевишка) или га држи иза цара Соломона на престолу (минијатура у рукопису 10. века у Копенхагену). Предавање свитака краљевима у Дечанима значи, дакле, њихово просвећење, примање дара Премудрости којим се обезбеђују милосрђе и правичност њихове владавине. Овај симболичан образац ће се у нешто промењеном виду поновити у Леснову.

Потичући из Византије, дуга традиција везује владара са појмом духовних врата као једног од симболичних значења Христа. (Наведени примери: стихови Георгија Писиде, мозаик Лава VI над вратима Св. Софије у Цариграду.)

Кружни ток илустрованог Календара у припрати Дечана који са првим септембром почиње изнад фреске Пантократора и владарске композиције, истиче централни положај Христа, као и владара, у космосу и у вечном покрету времена. Алузија на премудрост владара је подвучена и укључењем у илустрацију првог дана године представе Исуса Навина, прототипа поглавара који свој народ уводи у обећану земљу. Сличан смисао имају представе старозаветних царева Давида и Соломона, такође насликаних на источном зиду, које уз то свакако изражавају и Душанов помирљив став према успомени на оца око 1346. године.

Мисаоно и естетски хармонија идеалне владавине у правој вери је снажно обележена и циклусом васељенских сабора уклопљеним у три крстаста свода идући од истока ка западу, у средњем броду припрате.

Иста ова идеологија се може пратити у писаним изворима, нарочито у извесним аренгама Душанових повеља.

Испред фреске Лозе Немањића (ускоро после 1346) на јужном делу источног зида дечанског нартекса налази се првобитна мраморна крстионица на свом првобитном месту. Неколико других примера у српској средњовековној традицији сведоче о намери

да се повезаност крштења и „краљевства“ истакне постављањем крстионица у близини композиција са владарском садржином. У Дечанима наговештено је поређење свете и краљевске лозе Немањића са Новим Израиљем који у исто време представља и све оне који су крштењем обукли нове одежде и постали синови и кћери царства Христовог. Тема породичног стабла династије која је свакако потекла у Византији по угледу на Лозу Јесејеву добила је у Србији изузетан значај, а поређењу новокрштених (неофита) са разгранатом лозом и њиховој царској особености дат је сјајан ликовни израз. Најзад, вредно је приметити да је у дечанској припрати фреска Христовог крштења као илустрација 6. јануара у Календару постављена изнад јужних врата, док се на јужној фасади над истим вратима налази рељеф Христовог крштења.

У своду изнад монументалних портрета цара Душана, царице Јелене и младог краља Уроша на северном зиду припрате Леснова (1349) насликана је визија пророка Језекиља на реци Хевару. Сцена је замишљена као пролог духовној инвеститури владара који добијају круне од Христа. Пророкова визија Христа Емануила на дуги садржи појединост која се односи на заповест „сине човечији поједи ову књигу“ (Језекиљ 3:1—3): у врх сцене, лево и десно од мандорле која уоквирује Христа, по једна рука господња пружа књигу и свитак. Ови знаци Речи и Премудрости Христове укомпоновани у старозаветну визију над царским портретима посредно потврђују порекло мудрости и закона којим цар влада. Аренге Душанових повеља показују слична упоређења. У исто време, лесновска композиција као целина може да послужи бољем разумевању једног необичног типа Душанових печата на којима је Христос представљен са свитком у једној а књигом у другој руци.

Књига Језекиљева је кроз тему „живих вода“ уско повезана са теологијом крштења. Циклус Крштења са првобитном крстионицом, десно од царских портрета, представе четворице светих Отаца у пандантифима и њихових списа као извора премудрости, као и друге композиције зналачки одабране у лесновској припрати, дају израза веровању о просвећености како владара тако и његових поданика.

Дечанске и лесновске фреске о којима је реч свакако следе раније утврђена начела програма живописа црквеног предворја. Међутим, разрађеност погледа и веровања о просвећењу човечијег ума, о дару Христа Слова објављеног путем писане речи и о улози владара у тој просвећености који се прате на овим живописним целинама објашњава се периодом у коме су настале: у Дечанима, непосредно пре и после проглашења царства; у Леснову, у години објаве Законика.

LES CYCLES DE LA VIERGE DANS L'EGLISE DE DEČANI: ENFANCE, DORMITION ET AKATHISTE

JACQUELINE LAFONTAINE-DOSOGNE

Une des caractéristiques principales, et souvent rappelée, des peintures murales de l'église du Sauveur au monastère de Dečani, qui se placent entre 1335 et 1350, est le nombre élevé de cycles narratifs qu'elles comportent, ces cycles étant eux-mêmes très développés.[1] Trois de ces cycles sont consacrés à la Mère de Dieu: ceux de l'Enfance et de la Dormition, qui sont de caractère apocryphe, et celui de l'Akathiste, illustrant l'hymne liturgique de ce nom.

Je voudrais reconsidérer ces trois cycles en essayant de les caractériser du point de vue de leur constitution, en fait du choix et du nombre de scènes qu'ils incluent, et des particularités iconographiques qu'ils peuvent offrir, en les comparant aux autres exemples connus de l'époque. C'est là une contribution à l'étude du vaste programme iconographique de l'église.

* * *

Le cycle de l'Enfance de la Vierge relève traditionnellement du *Protévangile de Jacques* (Fig. 1). Il comporte à Dečani douze scènes: les Offrandes refusées, le Retour du temple d'Anne et Joachim, l'Annonciation à Joachim, l'Annonciation à Anne, la Rencontre d'Anne et Joachim ou Conception, la Nativité, les Caresses, les Premiers pas, la Bénédiction des prêtres, la Présentation au temple, la Prière de Zacharie devant les bâtons et Marie confiée à Joseph.[2] Le choix des scènes est exactement le même qu'à la Péribleptos d'Ohrid — cette église, peinte en 1295 par les peintres Eutychios et Michail Astrapas, sans doute venus de Thessalonique, était une fondation de Progonos Sgouros, grand hétériarque de l'empire byzantin et parent par alliance de l'empereur Andronic II.[3] C'est un cycle parfaitement adapté aux exigences de la peinture murale, par l'équilibre dans le choix des épisodes qui le constituent. Toutefois, alors qu'à Ohrid les scènes se suivent régulièrement en frise au registre médian des parois sud et nord, à

[1] V. R. Petković, *La peinture serbe du moyen âge*, Belgrade, II (1934), p. 43 sqq.; V. R. Petković — G. Bošković, *Manastir Dečani*, 2 vol. texte, planches, 1941, cf. II. Petković, *Živopis* (en serbe avec résumé en allemand); P. Mijović, *Dečani*, Belgrade, 1966; D. Mano Zisi, *Dečani*, dans *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, I (1966), 1162—78; V. J. Djurić, *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*, Munich, 1976, p. 79—80 et n. 60.

[2] Cf. Petković—Bošković, *Dečani*, pl. CCLI et CCXXXVI (Offrandes et Retour), LXXXVI (Annonciation á Joachim et Annonciation à Anne, en couleurs), CCXXXV, 1 (Nativité), CCXXXVII, 1 (Caresses et Premiers pas), CCXXXVIII, 1 (Bénédiction des prêtres), CCXXXVII, 2 (Présentation au temple), CCXXXVII, 1 (Prière devant les bâtons et Marie confiée à Joseph); J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*, Bruxelles, 2 vol., 1964—65, I, p. 48, 64, 65 n. 2, 66, 74, 87, 112—3, 123, 126, 127, 131—2, 154, 155 n. 3, 157, 177—8, 203 n. 1, 205, 207; ID., *Iconography of the Cycle of the Life of the Virgin*, dans P. Underwood Ed., *The Kariye Djami*, 4, *Studies*..., Princeton, 1975, p. 161—194, *passim*.

[3] Cf. Djurić, *Byz. Fresken in Jugoslawien*, p. 23—25 et n. 16 (avec bibliographie); Lafontaine-Dosogne, *Enfance de la Vierge*, p. 44—45 et *passim*, p. 192 et 203, fig. 18—23 (cycle complet).

Dečani elles se présentent dans la prothèse, en tableaux qui se succèdent en trois registres suivant les dispositions architecturales, ce qui entraîne une discontinuité dans le déroulement du récit. Ce cycle est suivi de quelques scènes relevant de l'Enfance du Christ, toujours suivant le *Protévangile*, et est accompagné d'épisodes de l'Ancien Testament.[4]

Un cycle de ce genre, sans doute moins développé — mais il est fort abîmé — avait déjà été peint dans le narthex de l'église de Gradac, pour autant que les peintures du narthex datent, comme celles du naos, de 1275. Les scènes du Mariage y ont disparu mais on peut penser qu'elles existaient puisque Petković a distingué des Reproches de Joseph. On en trouve un autre exemple ancien à Sušica (vers 1300?). Des ensembles fort semblables à celui d'Ohrid quoique plus restreints ont été peints par les mêmes Eutychios et Michail Astrapas dans l'église du Roi à Studenica (1314) et à Saint-Georges de Staro Nagoričino (1317), ainsi que dans l'église de la Vierge à Gračanica (1320—21), où elles sont placées dans le choeur et mises en relation typologique avec des scènes de l'Ancien Testament; antérieurement à Dečani, on trouve encore de ces scènes à la Bela Crkva de Karan (1342). Le cycle de Chilandari, davantage lié à Thessalonique (1318—20), est également très développé.[5]

Le programmateur des peintures de l'église de Dečani a donc fait représenter un cycle de l'Enfance de la Vierge qui était traditionnel dans la région, et il a choisi la solution la plus complète et la plus satisfaisante. Le prototype remonte-t-il à des modèles thessaloniciens? C'est bien possible mais la question peut difficilement être tranchée car les témoignages sont maigres, encore qu'il existe aux Saints-Apôtres de Thessalonique, parmi les fresques exécutées peu après 1315, un cycle apparenté, malheureusement fragmentaire mais qui était probablement plus étendu.[6] Quant à Constantinople, aucun témoignage antérieur à la Kariye Djami n'y a été conservé.

Les mosaïques de la Kariye Djami, dont on place l'exécution entre 1315 et 1320, offrent un cycle de l'Enfance de la Vierge assez classique mais très développé, avec des particularités relevant d'une optique spéciale et d'un choix délibéré du programmateur.[7] Ainsi les épisodes de la Presentation de la Vierge au temple sont particulièrement détaillés et le thème de la Distribution des écheveaux a reçu un traitement exceptionnel. Ce thème est extrêmement rare — il a bien été représenté en Macédoine à Sušica mais de façon maladroite.[8] En revanche, on n'y trouve pas le thème très rare aussi des Offrandes acceptées ni, parmi les scènes suivantes, celle de l'Épreuve de l'eau, sans doute à cause de son aspect désagréable. A Mistra, si l'Enfance de la Vierge est traitée à la Métropole suivant une formule proche de celle d'Ohrid quoiqu'en beaucoup plus restreint, à la Péribleptos elle a donné lieu au cycle le plus long jamais peint dans une église (vingt-cinq épisodes jusqu'à la Distribution des écheveaux). Cet ensemble dérive d'une suite détaillée de miniatures de manuscrit, reproduite sans que les regroupements synthétiques propres à la peinture d'église aient été effectués; il reste absolument exceptionnel.[9] Ainsi, le cycle de

[4] L'emplacement des scènes n'est pas visible sur les reproductions et ne ressort pas clairement du texte de Petković, p. 40—41 et 51. La scène 1 commence en haut sur le mur est et se poursuit au Sud, avec les scènes 2, 3 et 4; les scènes 5, 6, 7 et 8 sont au Nord; au deuxième registre, la scène 9 (Bénédiction des prêtres) est dans l'abside, suivie à droite de l'Annonciation au puits (pl. CCL, 1) et au Sud de l'Annonce á Zacharie (pl. CCLXXX, 2); sur le mur Ouest, les scènes 10, 11 et 12; la Conception (pl. CCL, 2) est sur le mur Est au troisième registre, accompagnée sur l'arc de la Toison de Gédéon (pl. CCLXVIII, 1) tandis qu' à l'Ouest le Tabernacle du témoignage (pl. CCLXIX), sous la Présentation, est suivi de l'Épreuve de l'eau et peut-être de la Visitation. La scène des Reproches de Joseph, mentionnée mais non reproduite, pourrait être au Nord. Les scènes de Jacob — Échelle et Lutte avec l'ange — se trouvent peut-être aussi au Nord. Je n'ai malheureusement pu examiner les peintures de la prothèse que du pas de la porte, et il en va de même pour la chapelle de Saint-Nicolas (*infra*).

[5] Cf. les ouvrages cités n. 3, *s. v.*

[6] Lafontaine-Dosogne, *Enfance de la Vierge*, p. 47; A. Xyngopoulos, *Les fresques de l'église des Saints-Apôtres à Thessalonique*, dans *Art et société à Byzance sous les Paléologues*, Venise, 1974, p. 83—89, cf. p. 87 (sans reproductions).

[7] P. Underwood, *The Kariye Djami*, 3 vol., New York, 1966, cf. 2. *Mosaics*, pl. 86—151; Lafontaine-Dosogne, *Cycle of the Virgin*, cf. n. 2.

[8] G. Babić, *Les fresques de Sušica en Macédoine et l'iconographie originale de leurs images de la vie de la Vierge*, dans *Cahiers Archéologiques*, XII (1962), p. 303—339, cf. fig. 6.

[9] Lafontaine-Dosogne, *Enfance de la Vierge*, p. 45, 50 et *passim:* S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris, 1970, p. 6 sqq., schéma V. pl. 7 (Métropole), p. 14 sqq., schéma XVIII, pl. 30 (Péribleptos).

l'Enfance de la Vierge à Dečani représente la tradition la plus classique, bien connue depuis la fin du XIIIe siècle en Serbie et en Macédoine. Il est logé dans la prothèse, de même qu'à Staro Nagoričino et plus tard à Matejić: c'est une des solutions possibles dans la région.[10]

Du point de vue de l'iconographie, il sera intéressant de comparer les scènes de Dečani avec celles d'Ohrid pour en mesurer l'évolution. Dans les Offrandes refusées, on notera que le grand-prêtre est désigné du nom de Zacharie — déjà à Chilandari ce nom était inscrit sur son vêtement — ce qui ne s'impose pas et résulte d'une confusion avec la Présentation au temple.[11] L'iconographie du Retour d'Anne et Joachim (ou leur Départ du temple) est conforme. Dans les deux Annonciations à Joachim et à Anne, l'ange est vu volant dans le ciel, formule habituelle à l'époque. La maison d'Anne ne manque pas d'intérêt; ce n'est certes pas le somptueux palais de Kariye Djami, mais c'est bien plus que le simple portique à velum d'Ohrid: une façade latérale animée de baies à la manière d'une basilique — ce motif se trouve aussi à Studenica. La fontaine cruciforme est surmontée d'un jet d'eau, ce qui rappelle Daphni mais se trouve aussi à l'Athos que pour Anne elle est constituée de deux ou trois bassins carrés.[12] Rien de particulier n'est à signaler dans la Rencontre, un thème à deux personnages embrassés auquel les artistes n'ont souvent accordé qu'une petite place malgré son importance symbolique, puisqu'il figure la Conception.

Dans la Nativité, le berceau de l'Enfant se trouve entre la couche d'Anne et les femmes qui lui rendent visite, dans le fond,[13] ce qui est une disposition inusitée, probablement inspirée d'un type de la Nativité du Christ où la crèche se trouve plus haut que la couche de la Vierge, toutefois la fontaine cruciforme est plutôt réservée à l'Annonciation à Marie. C'est le thème du berceau en tout cas, plus courant à l'époque dans la région que celui du bain — et qu'on trouve à Ohrid et ailleurs avec la petite fileuse — qui a été retenu. Le peintre aurait pu représenter concurremment les deux motifs, comme à Chilandari, à Studenica ou à Kariye Djami, mais il s'est contenté d'un seul. En revanche, il a introduit Joachim, un élément nouveau par rapport à Ohrid, que l'on voit cependant déjà à Sušica, à Chilandar, à Studenica ainsi que dans une autre région à la Péribleptos de Mistra.[14] On peut considérer que le berceau et Joachim sont des motifs typiques pour la Nativité de la Vierge à l'époque.

Les épisodes de la petite enfance de Marie sont, dans l'ordre du récit du *Protévangile*, les Premiers pas, les Caresses et la Bénédiction des prêtres, mais cet ordre n'est pas souvent respecté. Les trois scènes sont d'ailleurs assez rarement représentées ensemble.[15] C'était le cas à Ohrid et à la Kariye Djami, ce l'est aussi à Dečani. Dans les Premiers pas, le peintre de Dečani a fait figurer Joachim, alors que cela ne se justifie pas par le texte et qu'on ne le voit ni à Ohrid, ni à Kariye Djami (remarquons que la scène ne figure pas à la Péribleptos de Mistra). L'apparition de Joachim dans les Premiers pas reste très rare et a quelque chose d'un peu mécanique, il est là comme il y était dans la Nativité ou les Caresses. L'iconographie des Caresses est également fixée dans la peinture d'église depuis la fin du XIIIe siècle, Anne et Joachim assis cajolant la petite fille. Marie est tantôt écartelée entre ses parents, tantôt la priorité est donnée à Anne, comme à Dečani, ou plus rarement à Joachim. Ils sont assis sur un banc auprès duquel se tient une servante à Ohrid, de même qu'à Studenica et à Staro Nagoričino, mais deux à Vatopedi, à Kariye Djami et à Dečani. Quant à la Bénédiction des prêtres (Fig. 2), il faut noter que la table chargée de mets que l'on voit à Ohrid ou à Staro Nagoričino s'est transformée en une sorte d'autel, ce qui est aussi le cas à Kariye Djami. Cette scène a reçu à Dečani un emplacement de choix

[10] Lafontaine-Dosogne, *Enfance de la Vierge*, p. 205.

[11] *Ibid.*, p. 66.

[12] *Ibid.*, p. 74.

[13] J'avais cru jadis qu'il pouvait s'agir de la table d'offrandes, cf. *Ibid.*, p. 112—113.

[14] Pour Studenica et la Peribleptos de Mistra, cf. *Ibid.*, fig. 64 et 65; pour Chilandari, cf. G. Millet, *Monuments de l'Athos*, I. *Les Peintures*, Paris, 1920, pl. 74, 1; pour Sušica, cf. Babić, *Sušica*, dessin 1, p. 313 et p. 308: je ne crois pas que Joachim tienne le bébé par les pieds, il s'agit en fait du coussin de la couche d'Anne.

[15] Lafontaine-Dosogne, *Enfance de la Vierge*, p. 121 sqq.

programmes d'églises sous les Paléologues. Cela correspond à une certaine tradition textuelle qui fait suivre le *Protévangile de Jacques* du *Transitus Mariae*.[29] La Dormition de la Vierge fait obligatoirement partie du Dodékaorton dans les églises, où elle trouve traditionnellement place sur le mur ouest de la nef (elle est placée parfois aussi sur le mur nord). Dans le cas d'églises dont le programme est surtout composé de cycles narratifs, à l'époque des Paléologues, cette scène peut être accompagnée d'épisodes complémentaires illustrant le *Transitus* ou d'autres textes sur la mort de la Vierge. La Dormition proprement dite constitue alors l'élément central d'un petit cycle.

Ici encore, le premier exemple accompli connu est celui de la Péribleptos d'Ohrid, où divers épisodes sont logés dans une vaste composition couvrant la partie médiane du mur occidental de la nef.[30] On voit sur la gauche l'Annonciation *ante mortem*, un ange apparaissant à Marie assise; Marie en prière à la montagne et les arbustes s'inclinant devant elle; Marie assise entourée de femmes à qui elle annonce la nouvelle; au centre, à grande échelle, la Dormition habituelle à laquelle participent, outre quelques femmes à leur fenêtre, les apôtres arrivant chacun sur un nuage et de nombreux anges étagés jusqu'aux portes ouvertes du ciel; le récit se poursuit à droite par les Funérailles, avec l'épisode du Juif Jéphonias auquel un archange coupe les mains, et les apôtres devant le Tombeau vide. L'Assomption n'est pas figurée; elle est cependant évoquée par un détail: dans un nuage analogue à ceux qui transportent les apôtres, la Vierge, accompagnée d'un ange, tend sa ceinture à Thomas. Des compositions complexes se retrouvent dans une série d'églises antérieures à Dečani.[31] A Staro Nagoričino — où la Dormition est combinée avec les Funérailles — et ailleurs, l'Assomption est clairement figurée par une Vierge assise dans une gloire élevée par des anges au ciel; elle tend sa ceinture à Thomas. La gloire se trouve dans le haut de la composition: la formule est annoncée par le motif du Christ apparaissant en gloire dans le ciel au-dessus de la couche de la Vierge où lui-même tient l'âme de sa mère que l'on voit à Sopoćani ou à Prizren.[32] A Gračanica, qui offre sans doute l'iconographie la plus riche, les épisodes sont dissociés: sur le mur ouest de la nef, la Dormition combinée avec les Funérailles se complète à gauche d'un groupe de femmes et à droite du tombeau; à gauche, sur la paroi sud, sont figurées l'Annonciation *ante mortem* avec l'ange et les Adieux aux apôtres; à droite, sur la paroi nord, l'Assomption au-dessus du tombeau vide et comportant la Remise de la ceinture à Thomas, ainsi que le récit de Thomas aux apôtres. Le déroulement du récit est logique.

Il n'en va pas de même à Dečani, où le sujet est illustré en cinq tableaux regroupés sans grand ordre sur le mur ouest de la nef centrale.[33] La Dormition (Fig. 3), au centre et à plus grande échelle, surmonte la porte vers le narthex de sorte que la couche de la Vierge, sur laquelle se penche St. Jean, est logée dans le tympan; elle comporte, outre les autres apôtres, deux évêques et des anges entourant le Christ, des femmes pleurant, tandis qu'en haut deux groupes de six apôtres sont amenés chacun par un ange. Sur la gauche, l'Assomption surmonte l'Annon-

[29] Lafontaine-Dosogne, *Enfance de la Vierge*, p. 202—203 et fig. 31. Le procédé doit remonter très haut. En effet, dans les peintures romaines de la fin du IXe siècle à S. Maria de Gradellis, un cycle de l'Enfance de la Vierge est suivi d'un cycle de la Dormition, cf. J. Lafontaine, *Peintures médiévales dans le temple dit de la Fortune Virile à Rome*, Bruxelles-Rome, 1959. Pour le thème de la Dormition, cf. L. Wratislaw-Mitrović et N. Okunev, *La Dormition de la S. Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe*, dans *Byzantinoslavica*, III, 1 (1931), p. 134—174. Cf. aussi les remarques de Dufrenne dans l'art. cité n. 35.

[30] Cf. Millet-Frolow, *Peinture*, III, gl. 11—12; Djurić, *Byz. Fresken in Jugoslawien*, pl. XV.

[31] Pour Staro Nagoričino: Millet-Frolow, *Peinture*, III, pl. 99, 1—2; pour Saint-Nikitas à Čučer: *Ibid.*, pl. 45, 3; pour Gračanica: R. Hamann Mac Lean — H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*, Giessen, 1963, pl. 333—335 et plans 35—36.

[32] La formule apparaît déjà au Xe siècle dans l'église cappadocienne de Tokali kilise 2, cf. G. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1925—42, I, p. 357 et pl. 83, 1. Pour l'Assomption de la Vierge, cf. Wratislaw-Mitrović et Okunev, *Dormition*, p. 154 sqq.

[33] Petković—Bošković, *Dečani*, pl. CLXXXIV, 1—2, CLXXXV et CLXXXVI, 1—2. Il n'y a pas d'illustration d'ensemble.

ciation *ante mortem*. Celle-ci est combinée avec la Prière, les arbres s'inclinant devant Marie, et comporte un motif exceptionnel: c'est la main de Dieu et non l'ange qui sort du ciel (Fig. 4). Dans l'Assomption, la Vierge en gloire élevée par deux anges tend sa ceinture à Thomas, soutenu dans une nuée par un ange. Sur la droite, le Tombeau vide, avec six apôtres, est surmonté des Funérailles comportant l'épisode de Jéphonias derrière la couche. Quoiqu'il ne rende pas compte de tous les motifs rencontrés précédemment, c'est un bon *compendium* du cycle de la Dormition tel qu'il était pratiqué en Serbie et en Macédoine dans la première moitié du XIVe siècle, tradition qui se poursuivra à Matejić et au monastère de Marko dans des compositions globales — on ne voit pas encore à Dečani la Vierge cédant sa tunique aux veuves, comme à Matejić et à Curtea de Argeş.[34]

Un tel cycle est certes classique de son époque et de sa région; pourtant, il ne rend pas compte de toutes les recherches ni de tous les courants religieux contemporains. En effet, les fresques de Mistra, en particulier celles de l'Afendiko, au milieu du siècle, révèlent d'autres tendances. Ce cycle, qui est incomplet au début et à la fin, montre les Adieux de la Vierge avec l'Arrivée des apôtres, la Dormition, les Funérailles avec Jéphonias, la Mise au tombeau, chacune de ces compositions étant de caractère solennel et riche en motifs iconographiques. Or, il paraît certain que l'ensemble ne comportait pas l'Assomption. Les hésitations à propos de ce dernier épisode qui se reflètent aussi bien dans les textes que dans le décret impérial d'Andronic II Paléologue consacrant le mois d'août à la Vierge, sont ici à prendre en considération.[35] Il n'y a pas de cycle conservé de la Dormition à Thessalonique — les Dormitions des Saints-Apôtres et de Saint-Nicolas-Orphanos comportent un grand nombre de personnages mais pas d'épisodes secondaires — ni à Constantinople. Pourtant, deux fragments de fresques dans le narthex de la chapelle funéraire de la Pammakaristos (vers 1300), accompagnés de scènes typologiques de la Vierge, appartenaient sans doute à un tel cycle.[36] Il s'agit de la Vierge priant tandis que le Christ lui apparaît dans un segment de ciel, et de l'apôtre Pierre. L'annonce *ante mortem* du Christ à sa Mère est très rare quoiqu'elle soit attesté dans certains textes et déjà à la fin du IXe siècle dans les fresques romaines du temple dit de la Fortune Virile.[37] La main de Dieu à Dečani en offre un substitut. Or, la même scène se trouve à Curtea de Argeş, où l'annonce par l'ange est également figurée. Par ailleurs, la vaste composition roumaine comporte l'Assomption. Ce décor semblant bien être directement influencé par Constantinople, faut-il en déduire que ces divers éléments de la Dormition existaient bien dans la capitale? Les arguments décisifs font défaut sur ce point. En tout cas, à l'époque de l'exécution des fresques de Dečani, l'Assomption de la Vierge complétant la Dormition apparaît comme un thème courant en Serbie et en Macédoine.

[34] G. Millet — T. Velmans, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie*, Paris, IV (1969), fig. 100 et 193. Pour Curtea de Argeş, cf. V. Vataşianu, *Istoria artei feudale in ţarile Romine*, Bucarest, I (1959), p. 357—359 et fig. 318—319. Pour Sopoćani, cf. Millet-Frolow, *Peinture*, II (1957), pl. 19.

[35] S. Dufrenne, *Quelques aspects de l'iconographie des peintures de Mistra au temps du Despotat de Morée*, dans *L'École de la Morava et son temps*, Belgrade, 1972, p. 21—36, cf. p. 26—28, dessins 2—5 et notes 41—42.

[36] Cf. H. Belting, C. Mango, D. Mouriki, *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fetiye Camii) at Istanbul*, Washington, 1978, p. 107—108 et pl. 102—105. J'avais suggéré jadis cette interprétation à C. Mango, cf. son *Report on Field Work in Istanbul and Cyprus, 1962—1963*, dans *Dumbarton Oaks Papers*, 18 (1964), p. 326. Pour Thessalonique, cf. A. Xyngopoulos, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησις τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, Thessalonique, 1953, pl. 31 (fragmentaire), et IId. Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὀρφανοῦ Θεσσαλονίκης, Athènes, 1964, fig. 32 et 168; pour Kariye Djami, Underwood, *The Kariye Djami*, 2. *Mosaics*, pl. 320.

Dans la tradition byzantine, une annonce par le Christ précédant la venue de l'archange avec la palme est attestée dans la *Vie de la Vierge* par Maxime le Confesseur, traduite en géorgien à la fin du Xe siècle par Euthyme l'Hagiorite, § 103 (cf. M. van Esbroeck, *Maxime le Confesseur, Vie de la Vierge. Introduction, traduction et notes*, sous presse. Il s'agit du ms. *A. 40*, de 1040, à l'Institut des manuscrits de Tbilisi). Jean le Géomètre et Syméon Métaphraste ont utilisé ce texte du Confesseur.

[37] Cf. Lafontaine, *Peintures médiévales*, p. 29 et pl. VIII. L'apôtre Pierre s'y trouve aussi, p. 30 et pl. IX.

* * *

Le troisième cycle de la Vierge à Dečani est celui de l'Akathiste.[38] Il est réparti de manière peu ordonnée dans la travée précédant le diaconicon, la nef sud et la chapelle sud (de Saint-Nicolas). Cette situation est inhabituelle mais ce cycle a pu être rapproché de celui de l'Enfance de la Vierge dans la prothèse et, d'autre part, on manquait d'un emplacement traditionnel. C'est la première fois, en effet, que nous voyons l'Akathiste peint dans une église serbe. Ce cycle est attesté antérieurement à Thessalonique, dans les églises de la Panagia ton Chalkéon (sur le mur ouest de la nef) et de Saint-Nicolas-Orphanos (vers 1320, dans le collatéral nord), ainsi qu'à l'Olympiotissa d'Elasson en Thessalie (vers 1300), commençant dans le diaconicon et se poursuivant dans les nefs latérales et le narthex). Dans ces exemples et en règle générale, le cycle se développe en une suite régulière. C'est vraisemblablement par Thessalonique que l'illustration de l'Akathiste, créée à Constantinople, a gagné les murs des églises de Macédoine et de Serbie.[39]

Le cycle de l'Akathiste comprend vingt-quatre images illustrant les 24 stances qui composent l'hymne et est parfois précédé d'une image complémentaire évoquant l'introduction ou *prooimion*. Cette image, qui est assez rare, se présente soit sous la forme d'une figuration symbolique de la Vierge soit sous celle, historique, du siège de Constantinople par les Avars en 626.[40] Dans la peinture serbe, qu'il s'agisse des églises ou du psautier serbe de Munich (*Slav.* 4, fin du XIVe siècle), il n'y a pas d'illustration du *prooimion*. A l'époque des Paléologues, on trouve une Vierge des Blachernes dans deux manuscrits d'origine constantinopolitaine de la fin du XIVe siècle, le *Synodal* 429 (vers 1370) de Moscou et le *R. I.* 19 de l'Escorial à Madrid, tandis que le Siège de Constantinople est peint en tête du cycle qui se déroule sur la façade sud de l'église byzantine de Saint-Pierre (sans doute anciennement de la Vierge) au lac de Prespa, vers 1360—70.[41] D'après les documents que nous conservons, le thème du Siège avec l'Akathiste apparaît dans la peinture monumentale sur des façades, à Prespa puis au XVIe siècle dans une série d'églises en Moldavie. On peut se demander si à Constantinople même ce thème n'avait pas aussi été représenté sur des façades, mais nous ne disposons d'aucune information à ce sujet. Les cycles de Thessalonique, fragmentaires, n'ont pas conservé de représentations du *prooimion*, non plus que ceux d'Elasson ou de Roustika, en Crète. Le Siège a dû pourtant être illustré dans certains manuscrits car il apparaît en tête du cycle sur quelques icones plus tardives. Quant à l'image de la Vierge, le type des Blachernes cède la place à celui de l'Hodigitria dans les oeuvres post-byzantines. J'en suis ainsi venue à penser qu'à l'époque des Paléologues, en tout cas au XIVe siècle, l'illustration du *prooimion* pouvait être limitée à l'art de Constantinople ou directement lié à la capitale. A cet égard, il est regrettable que nous ne connaissions ni le nom du donateur ni les circonstances de la fondation de l'église de Prespa. Le cycle de Dečani ne comporte donc pas d'illustration du *prooimion*, qu'il s'agisse de la Vierge ou du Siège, ce qui est un peu décevant dans le cas d'un ensemble encyclopédique mais paraît normal dans la conjoncture.

[38] Cf. Petković—Bošković, *Dečani*, II, p. 44—46 et 76—77; pl. CCXXXIX, 2 (stances 1—4), CCXLV (stances 2, 8 et 9), CCXLIV (stances 7 et 10), LXXXVII (stance 11, en couleurs), CCXLVI (stance 12), CXCIII (stance 13, partie centrale), CCLXXV, 2 (stances 14 et 16), CCXLVIII (stances 15 et 23), CCXLII, 1 (stance 17), CCXCVII (stance 18), CCXLIX (stance 24, détail: portraits royaux). Les stances 5, 6, 19, 20, 21 et 22 ne sont pas reproduites. Dans *Peinture serbe* II, p. 45, Petković énumère les 12 premières scènes mais seulement 10 pour la deuxième série.

[39] J. Lafontaine-Dosogne, *L'illustration de la première partie de l'Hymne Akathiste et sa relation avec les mosaïques de l'Enfance de la Kariye Djami*, dans *Byzantion*, LIV, 2 (1984), p. 648—702, cf. p. 652—656 (avec bibliographie).

[40] *Ibid.*, p. 663 sqq.

[41] Cf. J. Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters*, Vienne, 1906, p. 75—83 et pl. LII—LVIII; S. Dufrenne, Sv. Radojčić, R. Stichel, I. Ševčenko, Herausg. H. Belting, *Der serbische Psalter ...*, *Textband*, Wiesbaden, 1978, p. 261 sqq.; Lafontaine-Dosogne, *Akathiste*, p. 656 sqq. et 664; B. Knežević, *Crkva svetog Petra u Prespi*, dans *Zbornik za likovne umetnosti*, 2 (1966), p. 245—262 (résumé en français p. 263—265), fig. 4.

Les douze premières stances concernent l'Enfance du Christ. Les stances 1 à 4[42] sont illustrées par trois images de l'Annonciation et une de la Conception, qui sont regroupées à Dečani sur la voûte à quatre nervures devant le diaconicon (Fig. 5). L'iconographie de l'Annonciation est assez restreinte, sans le puits qui n'est d'ailleurs nullement spécifique de l'Akathiste, mais dans de belles architectures stylisées. La scène de la Conception a reçu un développement plue intéressant: le voile tendu derrière Marie assise, motif qui se trouve dans le psautier de Munich et dans d'autres oeuvres serbes, est exceptionnellement tenu par quatre jeunes filles au lieu de deux; en outre, la colombe est figurée dans le rayon lumineux qui tombe sur Marie — de même que dans une des Annonciations —,[43] ce qui est rare et inusité pour l'Akathiste. La Visitation et les Reproches de Joseph ne se voient pas et n'ont pas été reproduits dans les publications: il semble qu'ils n'aient pas été représentés — ces scènes reprennent généralement une iconographie connue.

Les stances 7 à 12 sont logées dans les tympans est et sud sous la même voûtre (Fig. 6). La Nativité ne comporte pas de mages, ce qui est habituel pour l'Akathiste puisque les épisodes des mages sont représentés séparément. Pour le reste, elle est très conventionnelle; en particulier, les bergers qui, suivant le texte de l'Hymne, se rapprochent de l'Enfant — ce qu'on voit notamment à Saint-Nicolas-Orphanos — restent à l'écart et mis en relation avec l'ange annonceur suivant l'iconographie habituelle. En revanche, l'Arrivée des mages comporte un motif nouveau, qui se retrouvera dans plusieurs églises de Serbie ainsi que dans le psautier de Munich: c'est l'ange-cavalier qui les guide. Certes, le motif de l'ange-cavalier apparaît déjà dans l'Arbre de Jessé à Arilje puis ailleurs, en relation avec la Nativité du Christ, mais en Serbie il a été sélectionné pour cette scène de l'Akathiste, et pour la première fois à Dečani. Il se reverra notamment au monastère de Marko, tant dans la Nativité de l'Akathiste que dans celle des Grandes Fêtes.[44] L'Adoration des mages est traditionnelle, comme c'est généralement le cas car le texte ne fournit pas de données particulières. Cependant, l'ange et Joseph ou l'un des deux manquent souvent dans la scène de l'Akathiste où ils ne sont pas indispensables. Par ailleurs, l'attitude de la Vierge, trônant de face avec l'Enfant — à Dečani comme plus tard aussi à la trapeza de Chilandari, — peut être mise en relation avec la composition frontale particulière du psautier serbe de Munich. Le Retour des mages à Babylone est un thème tout à fait spécifique de l'Akathiste et il est traité comme tel, avec des variantes. A Dečani, de même qu'à Saint-Nicolas-Orphanos et plus tard à Matejić, le fresquiste a montré les mages à cheval s'approchant de leur cité où les attendent un ou ici deux groupes de personnes — touche d'exotisme, ils sont vêtus à la turque.[45]

De même, la Fuite en Égypte selon l'Akathiste contient une particularité: la chute des idoles, qui ne manque jamais d'être représentée.

Pour le reste, la scène de Dečani retient un motif conventionnel, la personnification de la cité d'Égypte, qui n'est pas indispensable ici mais a souvent été conservée dans la peinture monumentale et déjà à la Panagia ton Chalkéon de Thessalonique. La formule de Joseph portant Jésus sur les épaules est connue par ailleurs mais a souvent été retenue pour l'Akathiste. Quant à la Présentation au temple, dans les manuscrits y compris le psautier serbe, c'est Syméon qui tient l'Enfant, ce qui transpose le texte de manière satisfaisante. Dans la peinture d'église, cependant, c'est souvent la Vierge qui conserve la primauté, et Joseph et Anne sont présents, suivant la formule la plus ordinaire.

[42] Cf. Lafontaine-Dosogne, *Akathiste*, p. 671 sqq. pour l'étude des stances 1 à 12.

[43] Sur ce motif, cf. E. Kitzinger, *The Descent of the Dove. Observations on the Mosaic of the Annunciation in the Cappella Palatina in Palermo*, dans *Byzanz und der Westen*, herausg. von I. Hutter, Vienne, 1984, p. 99—115.

[44] Cf. M. Garidis, *L'ange à cheval dans l'art byzantin. Les origines. Essai d'interprétation*, dans *Byzantion*, 42, 1 (1972), p. 23—59. L'auteur ne mentionne pas les scènes de l'Akathiste.

[45] Cf. Millet, *Athos*, pl. 101, 1 (Chilandari); Xyngopoulos, Τοιχογραφίες τοῦ Ἁγ. Νικολάου Ὀρφανοῦ, pl. 51, 100; Millet-Velmans, *Peinture*, IV, pl. 34, 69 (Matejić).

Les stances 13 à 24 sont illustrées par des images dogmatiques et des acclamations au Christ et à la Vierge. La stance 13 (le Christ jeune trônant entre quatre groupes de personnages) est encore représentée dans la travée précédant le diaconicon, sous les stances 11 et 12; les stances 14 à 19 figurent sur les pilastres de la nef sud et les autres dans la chapelle de Saint-Nicolas où elles coexistent avec un cycle de ce saint.[46] Sur le pilastre central du côté nord, j'ai noté la Vierge Nikopios entre les rhèteurs (stance 17) surmontant le Christ debout en mandorle (stance 18). Sur les pilastres sud, d'Est en Ouest, on voit la Vierge debout avec l'Enfant, l'Hodigitria transportée et honorée par deux groupes, et la Vierge trônant entre des personnages ou des anges, surmontée par le Christ jeune assis. L'ordre des scènes manque de rigueur et commne l'iconographie de ces stances est susceptible de varier d'un cycle à l'autre, leur interprétation n'est pas aisée. Les autres stances, dont la Vierge à la bougie, 21, se trouveraient dans le choeur, les stances 22 à 24 étant dans l'abside, au registre central.

Parmi la deuxième série d'images de l'Akathiste, les plus intéressantes sont les stances 23 et 24, qui représentent souvent le culte rendu à des icones constantinopolitaines de la Vierge et en particulier le culte de l'Hodigitria.[47] A Cozia (fin du XIVe siècle), ce culte est illustré à la stance 23, l'icone étant honorée par l'empereur byzantin et sa Cour. Au monastère de Marko la stance 23 montre l'icone de l'Eléousa promenée en présente d'un empereur (où l'on a voulu reconnaître Héraclius, Jean II Comnène ou Uroš V), tandis que l'Hodigitria de la stance 24 estentourée par des ecclésiastiques et des laïcs.[48] De telles scènes n'ont pas été conservées dans les cycles plus anciens qui sont fragmentaires. A Dečani, où une image de ce type est donc le plus anciennement conservée, la composition, inspirée d'un schème byzantin, a fait l'objet d'une remarquable adaptation au milieu puisqu'à côté de la fameuse icone constantinopolitaine sont figurés, d'une part le tsar Dušan avec Hélène et le petit Uroš, de l'autre leur suite (Fig. 7). Une telle adaptation, dans une église dont les peintures ont été exécutées sous Dušan, a été rendue possible par une tradition très vivace du portrait des familles régnantes en Serbie. De grande dimension, la scène occupe une place de choix au centre de l'abside sud, entre la Vierge trônant avec l'Enfant de la stance 23 et le Christ Pantocrator de la stance 22. A la suite d'une telle interprétation, il est fort possible que le peintre du monastère de Marko ait effectivement représenté le souverain serbe Uroš V.[49]

* * *

Les conclusions se sont déjà pour une bonne partie dégagées d'elles-mêmes. Sur le plan du programme, l'église de Dečani offre le premier exemple connu — et sans doute le premier en Serbie, où les églises ont généralement été conservées — d'un ensemble comportant trois cycles de la Vierge: l'Enfance, prolongée par quelques scènes antérieures à la Nativité du Christ, la Dormition et, pour la première fois dans la région, l'Hymne Akathiste. Le caractère encyclopédique des peintures de Dečani peut sur ce point être réaffirmé. Par leur constitution, ces cycles sont conformes à des exemples antérieurs. Le cycle de l'Enfance de la Vierge est le même qu'à la Péribleptos d'Ohrid, qui reste le plus développé et le plus classique en Serbie et en Macédoine.

[46] Le texte de Petković n'indique pas clairement la localisation des scènes (rappelons qu'il ne reproduit pas les stances 19 à 22). Il conviendrait que cette deuxième partie de l'Akathiste soit étudiée en relation avec d'autres cycles, notamment celui de Cozia.

[47] Lafontaine—Dosogne, *Akathiste*, notamment p. 670 et 698; A. Grabar, *L'Hodigitria et l'Eléousa*, dans *Zbornik za likovne Umetnosti*, 10 (1974), p. 3—14; G. Babić, *L'iconographie constantinopolitaine de l'Akathiste de la Vierge à Cozia (Valachie)*, dans *Recueil des travaux de l'Institut d'Etudes byzantines*, Belgrade, XIV—XV (1963), p. 173—189, cf. p. 184—188; T. Velmans, *Une illustration inédite de l'Akathiste et l'iconographie des hymnes liturgiques à Byzance*, dans *Cahiers Archéologiques*, XXII (1972), p. 131—165, cf. p. 153 sqq. La stance 24 du psautier serbe de Munich avec l'icone de l'Hodigitria mais sans personnages impériaux, est reproduite fig. 29.

[48] G. Babić, *Cozia*, p. 183 sqq. et fig. 6. Pour Grabar, l'iconographie des stances 23 et 24 du monastère de Marko remonterait à Jean II Comnène (1118—43).

[49] Interprétation de G. Babić.

Fig. 1. Enfance de la Vierge, vue d'ensemble côté ouest (Petković, *Peinture serbe* II, pl. CXXXIV)

Fig. 2. Prothèse, abside avec Bénédiction des prêtres et Annonciation (Petković, *Dečani*, pl. CCLI)

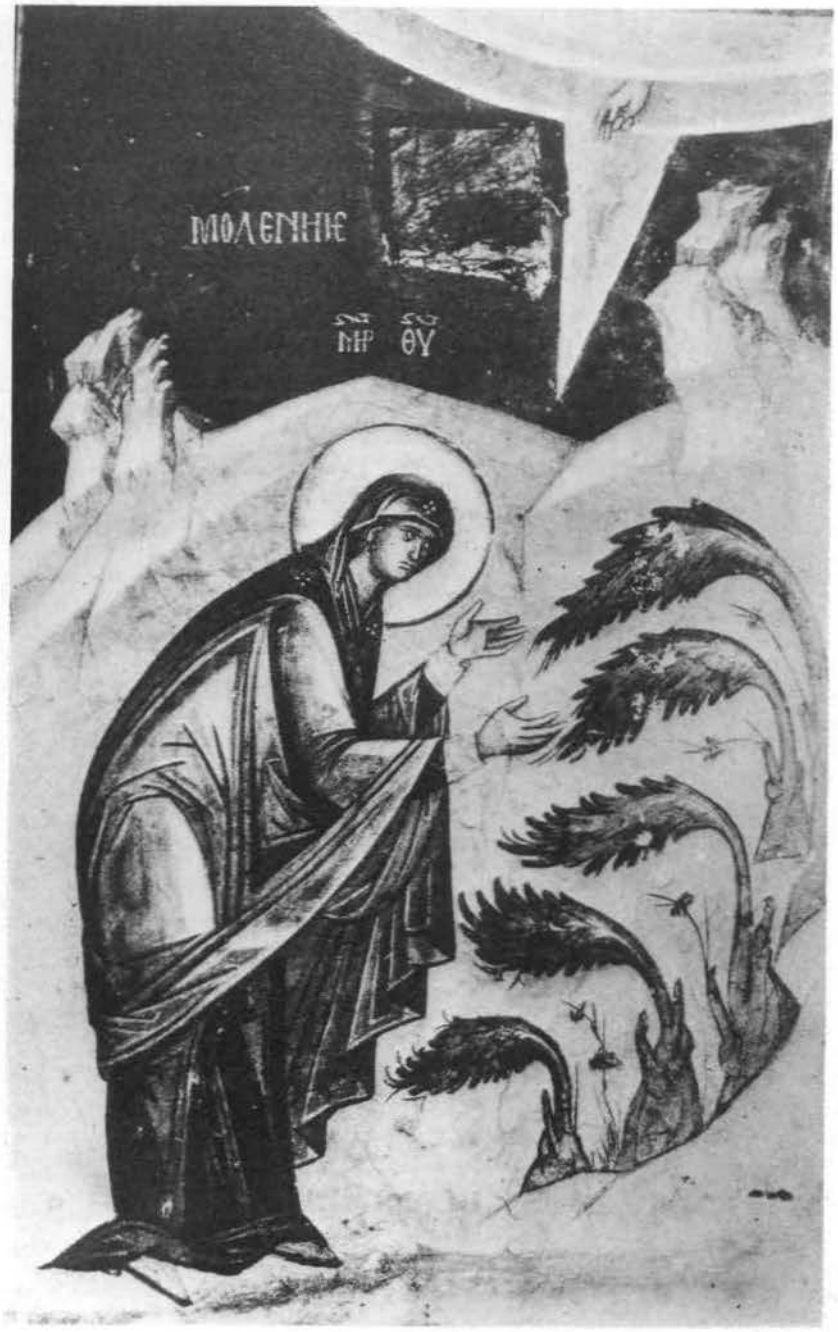


Fig. 3. Dormition, Annonciation *ante mortem* (Petković, *Dečani*, pl. CLXXXIV, 1

Fig. 4. Dormition: ensemble des cinq scènes

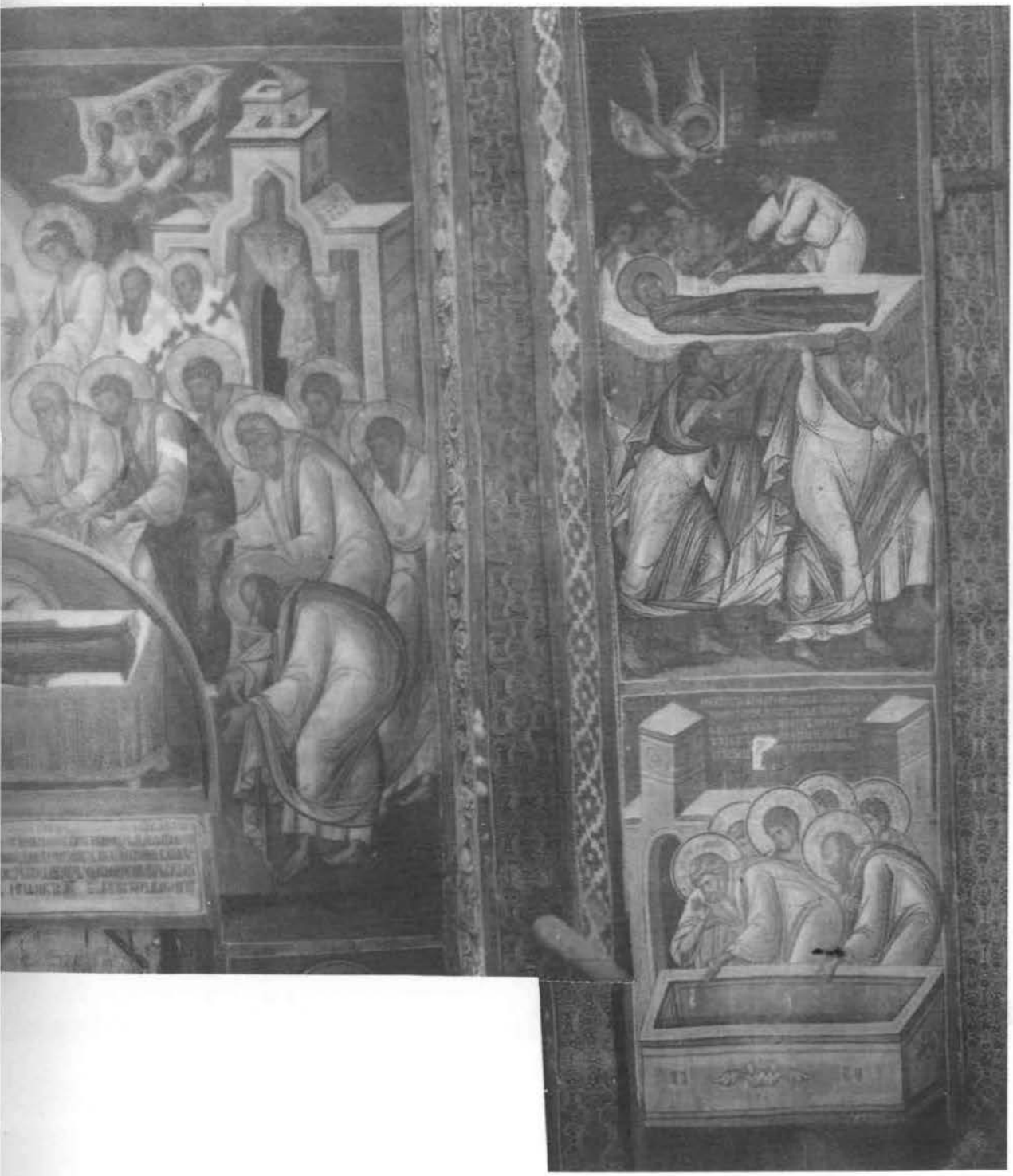


Fig. 5. Akathiste (voûte devant de diaconicon), stances 1—4 (Petković, *Dečani*, pl. CCXXIX, 2)

Fig. 6. Akathiste (tympan et paroi), stances 8, 9, 11, 12 et 13 (photo Hautes-Etudes)

Fig. 7. Akathiste (abside chapelle sud), stance 24 (photo Institut)

Il faut toutefois relever qu'il est accompagné de scènes vétérotestamentaires à caractère typologique, comme c'était le cas précédemment à Gračanica. Celui de la Dormition inclut une série d'épisodes représentés dans plusieurs églises antérieures de la région, mais il est fragmenté en tableaux, à nouveau comme à Gračanica. Sur le plan du programme, on peut affirmer la dépendance des peintures de Dečani par raport à celles de Gračanica, qui déjà tendaient à un caractère encyclopédique. Le cycle de la Vierge accompagné de scènes typologiques (association qui se trouvait déjà aux Saints-Apôtres de Thessalonique), placé dans la zone du choeur, et le cycle de la Dormition en tableaux séparés sont des nouveautés par rapport à Staro Nagoričino — parmi d'autres liens qui pourraient être établis avec Gračanica, il convient de mentionner, le Jugement dernier et la Généalogie des Némanides sous la forme d'un Arbre de Jessé, qui y apparaissent pour la première fois. Quant au cycle de l'Akathiste, qui est nouveau dans le contexte serbe, on peut croire qu'il comportait les vingt-quatre stances habituelles, sans le *prooimion* qui était sans doute à l'époque plus spécifiquement constantinopolitain.

Sur le plan de l'iconographie, on ne découvre guère d'originalité dans les épisodes de l'Enfance de la Vierge; parmi les scènes suivantes, le peintre a représenté un thème rare mais attesté vers la fin du XIIIe siècle en Macédoine, la Conception lors de l'Annonciation, qui est toutefois inspiré ici de la stance 4 de l'Akathiste. En ce qui concerne la Dormition, la main de Dieu dans l'Annonciation *ante mortem* fait figure d'exception et doit sans doute être rapproché du fragment de la Pammakaristos, suivant une tradition connue à Constantinople. Pour l'Akathiste, les thèmes sont traités de façon plus conventionnelle que dans les manuscrits, mais cela correspond aux tendances de la peinture d'église à l'époque. On y décèle plusieurs motifs particulièrement représentés dans des oeuvres serbes, comme le voile de la Conception tendu derrière la Vierge et l'ange cavalier guidant les mages. En outre, l'illustration de la stance 24, qui relève d'un schème constantinopolitain, présente une exceptionnelle adaptation au milieu serbe avec la représentation de Dušan, sa famille et sa cour.

L'emplacement des cycles est habituel pour celui de l'Enfance de la Vierge, dans la prothèse, et de la Dormition, sur le mur ouest, mais le programmateur a eu beaucoup de mal à intégrer les vingt-quatre images de l'Akathiste, maladroitement réparties en trois endroits de la partie sud-est de l'église. A l'intérieur des trois cycles, la suite des scènes est parfois mal ordonnée, ce qui s'explique jusqu'à un certain point par les contraintes de l'architecture. Pour l'Akathiste, l'emplacement de choix réservé à la stance 24 se justifie cependant par son importance. Mais à vrai dire, une grande partie des peintures de l'église ont été mal ordonnées, à commencer par celles de l'abside centrale où la Vierge à l'Enfant entre deux archanges trouve place sur la paroi, sous la conque occupée par la Communion des apôtres, à l'inverse de la disposition en usage. Il semble que les peintres ont eu beaucoup de mal à dominer l'énorme matière iconographique qui leur était proposée et que, quoique des modèles byzantins aient été utilisés, le maître d'oeuvre des peintures n'était pas un Byzantin.

Ainsi pour ces trois cycles les peintures de Dečani revêtent elles certes un caractère encyclopédique. L'iconographie est dans l'ensemble classique, sans invention particulière. A cet égard, le don de narration dont on a fait crédit aux peintres de Dečani ne s'impose pas ici. On peut même y trouver quelque chose de rationalisé mais aussi des approximations, ce qui est d'ailleurs typique d'une entreprise encyclopédique. J'ajouterai encore, pour mémoire, que l'influence italienne qu'on a jadis voulu déceler dans ces peintures y est absolument nulle. Enfin, ces remarques concernent les trois cycles auxquels je me suis limitée et ne sont pas nécessairement d'application à l'ensemble du décor.

БОГОРОДИЧИНИ ЦИКЛУСИ У ДЕЧАНИМА: ДЕТИЊСТВО, УСПЕЊЕ И АКАТИСТ

ЖАКЛИН ЛАФОНТЕН-ДОЗОЊ

Једна од основних карактеристика зидног сликарства цркве Св. Спаса у манастиру Дечани, које је настало између 1335. и 1350. године, је велики број наративних циклуса који су и сами веома опширни. Три циклуса су посвећена Богородици: њеном Детињству и Успењу и они су апрокрифног порекла, и циклус Акатиста који илуструје литургијску химну Акатиста. Разматрајући их још једанпут желела сам да допринесем истраживањима великог иконографског програма ове цркве.

Циклус Богородичиног детињства, који се ослања на Јаковљево Протојеванђеље, састоји се од дванаест сцена као и у Богородици Перивлептос у Охриду (1295). Избором епизода овај циклус је прилагођен захтевима монументалног сликарства, међутим, низ сцена у протезису Дечана следи архитектонски распоред што повлачи за собом прекиде у развоју догађаја. У односу на друге начине приказивања тог времена, овај циклус задржава класичан приступ, упркос појави неких нових мотива везаних за развој сликарства епохе Палеолога. Циклусу је прикључено и неколико епизода Христовог детињства које претходе Рођењу, што је такође у складу са традицијом Протојеванђеља, и неких типолошких сцена из Старог завета. Формула која се већ раније среће у неким црквама и која се у сличном облику појављује у Грачаници, вероватно је инспирисана литургијским текстовима, као на пример Беседе Јакова Кокиновафског (прва половина XII века).

Циклус Богородичиног рођења може се допунити епизодама везаним за Успење, што најзад чини слику целог њеног живота. Проседе који се среће на иконама почев од средњег византијског периода и који је у употреби у сликарству епохе Палеолога, у складу је са текстуалном традицијом по Протојеванђељу Transitus Mariae. Богородичино Успење чини део Великих празника и обично се налази на западном зиду. У епохи Палеолога, сцену често прате разне епизоде, чинећи тако један мали циклус. Пет сцена приказаних без неког строгог реда на западном зиду Дечана у складу су са традиционалном иконографијом ове области, укључујући и Успење Богородице што није случај свуда, (рецимо у Мистри). Међутим, у сцени Јављања пре смрти, Марији се јавља Христова рука а не анђео, што се може поредити са једном фрагментарном сценом у цркви Памакаристос у Цариграду, где се Христово попрсје појављује на небу изнад Богородице која се моли (ретка, мада стара тема).

Циклус Акатиста, најстарији у српској цркви, распоређен је без одређеног реда у травеју испред ђаконикона, јужног брода и јужне капеле. Циклус се састоји од двадесет и четири сцене, од којих се првих дванаест односи на Христово детињство, а следеће на слављење Христа и Богородице; некада се испред њих налази илустрација проимиона, или у облику Богородице или опсаде Цариграда. Проимион није осликан у Дечанима, без сумње, зато што је у то време још био типичан за Цариград (опсада је насликана у византијској цркви у Преспи чији је ктитор нажалост непознат). Међу првим сценама може се запазити сцена Зачећа у којој четири девојке држе раширено платно иза Марије која седи, и анђео на коњу у сцени Доласка мудраца; оба мотива су позната и из других српских споменика. Што се осталог тиче, мада су у сцени Бега у Египат добро приказани оборени идоли, иконографски избор је сасвим традиционалан. Сустрет Марије и Јелисавете и Јосифови прекори нису приказани. Тринаеста строфа је приказана са првима, док се следеће налазе на циластрима јужног брода и једном делу јужне капеле заједно са сценама из живота св. Николе. У централном делу апсиде најзначајнија је 24. строфа која представља одавање поштовања икони Богородице Одигитрије, где су цар Душан, Јелена и мали Урош приказани као што је приказиван византијски цар.

Што се тиче програма, сликарство Дечана представља први познати пример целине која садржи три маријанска циклуса што потврђује њихов енциклопедијски карактер. Својом садржином ови циклуси су у складу са ранијим примерима — што је сасвим очито у поређењу са Грачаницом (1320—21). Што се тиче иконографије, нема никакве оригиналности ни у сценама Богородичиног детињства ни у сценама Успења, са изузетком Јављања пре смрти — приповедачки дар за који се одаје признање дечанским сликарима не узима се овде у обзир. Теме Акатиста су овде обрађиване на конвенционалнији начин него у текстовима, што и одговара тенденцијама црквеног сликарства. Ипак, извесни мотиви потичу из српске традиције, док је илустрација 24. строфе посебно прилагођена локалној средини. Место приказивања Детињства и Успења је уобичајено, док је, међутим, новина у распоређивању Акатиста невешто решена. Друге слике су уосталом рђаво распоређене у цркви што наводи на закључак да, иако су коришћени византијски узори, прото-мајстор ипак није био Византинац. Византијског утицаја нема, мада је раније био доказиван.

СКИНИЈА У ДЕЧАНИМА
ПОРЕКЛО И РАЗВОЈ ИКОНОГРАФСКЕ ТЕМЕ

МИРЈАНА ГЛИГОРИЈЕВИЋ-МАКСИМОВИЋ

Слика Шатор сведочанства, Скинија или Табернакл, налази се у Дечанима на северном зиду проскомидије уз циклус посвећен животу Богородице. Тачније речено, ову сцену окружују: Ваведење, Молитва Захарије пред палицама просаца, и Марија и Јосиф пију воду изобличења.

На фресци Скиније приказан је шатор са три четвороугаоне куполе. Испод средишње, између задигнутих крајева види се унутрашњост шатора. У средини је трпеза, лево Мојсије, а десно Арон. Мојсије је представљен као млад човек, без браде, с круном, огрнут белим огртачем, украшеним словима. Он држи у десној руци малу кадионицу, а у левој котарицу. Арон је приказан као старац беле, дуге косе и браде, на глави има круну и такође је огрнут белим огртачем са словима. Као и Мојсије, Арон држи у десној руци кадионицу на ланцима, а у левој котарицу. Трпеза је прекривена тканином са медаљоном у којем је допојасни лик Богородице. На трпези су таблице Закона, окренуте ка Мојсију и велики крчаг с маном, стамнос. Иза трпезе је упаљени седмокраки свећњак. На десној страни фреске, поред Шатора су три личности које пружају руке с чинијама ка унутрашњости Шатора, док су им лица окренута на супротну страну, ка ивици слике.

За ову тему је значајна студија Н. Бељајева из 1930. године, посвећена Шатору сведочанства.[1] У њој се наводе представе Скиније у Грачаници, Леснову, Св. Николи у Curtea de Argeş и у Протатону, а помиње се да и у Дечанима постоји сцена с истим садржајем. С обзиром да је Скинија приказана најопширније и са много детаља у Curtea de Argeş, то је и Бељајев посветио већу пажњу овој сцени. На крају је аутор закључио да је ова тема по пореклу византијска, да је симболична и да се везује за Богородицу, да је потекла из времена македонске династије, да поседује трагове церемонијала из исте епохе и да носи обележје престонице — Цариграда.

J. D. Ştefănescu је у својој књизи о илустрацијама литургије у византијској и источној уметности такође писао о сцени Скиније.[2] Он је нагласио да се та тема везује за Богородицу, Оваплоћење и за литургијски ритуал, посебно за литургију Василија Великог. Ту су поменуте представе Шатора сведочанства у Протатону, Грачаници, Леснову, Curtea de Argeş и каснији примерци из светогорских манастира, из Влашке и из Молдавије.

Сваки од ова два аутора је, бавећи се Скинијом, бацио тежиште у својим закључцима на по једну страну значења ове представе. Бељајев се више интересовао за везу слике

[1] N. Bêljajev, *Le «Tabernacle du témoignage» dans la peinture balkanique du XIVe siècle*, L'art byzantin chez les Slaves, Les Balkans, I recueil, II partie, Paris 1930, 315—324.

[2] J. D. Ştefănescu, *L' Illustration des Liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Bruxelles 1936, 135—139.

са евхаристичким ритуалом цариградске цркве, а Ştefănescu је превасходну пажњу обратио на њену симболичну вредност.

S. Der Nersessian је у студији о програму и иконографији у параклису Кахрије џамије, из 1975. године, испитивала и старозаветне, симболичне представе Богородице.[3] За четири сцене Посвећивања Соломоновог храма, за које нису пронађене паралеле, S. Der Nersessian је утврдила сличности у детаљима са Шатором сведочанства. На сценама из параклиса Кахрије џамије се појављују: кивот, седмокраки свећњак, крчаг с маном, херувим и сам Мојсије, детаљи, који се током XIV века представљају на сличан начин у Шатору сведочанства.

Шатор сведочанства у Дечанима први је описао и објавио је његову фотографију 1941. године В. Петровић у монографији о Дечанима.[4]

Фреска Скиније у Дечанима има као основну, литерарну подлогу, неколико глава из Друге књиге Мојсијеве — Изласка.[5] У старозаветном тексту су набројане заповести које је Мојсије добио на Синајској гори. Детаљно је описано како треба да изгледају најпре ковчег, трпеза — сто и свећњак, затим шатор, свете сасуди, свештеничка одећа Аронова, кадиони олтар, нове плоче закона и, на крају, како је све по налогу направљено, изграђено и освећено.

Ковчег је био од дрвета, златом окован, с полугама за ношење и заклопцем од злата са два златна херувима. У ковчегу су била сведочанства, а изнад њега, између два херувима, Господ се јављао Мојсију. Сто је био од дрвета, на четири ноге, окован златом, са полугама за ношење. Зделе и чаше су биле од злата, а на столу су увек били хлебови. Свећњак, начињен од злата, са шест грана, био је украшен јабукама, бадемима и цветовима, а седам жижака је увек горело.

Шатор је врло детаљно описан; састојао се из три дела: на јужној страни је био трем са улазом на истоку. Други део се звао светиња, у којој су смештени свећњак на јужној страни и сто на северној страни. На четири дрвена стуба, окована златом, висила је завеса — застор са извезеним херувимима. Иза ње, у светињи над светињама се налазио ковчег са заклопцем. За сваки од ових делова Шатора Мојсију су дата упутства о величини, облику и материјалу који треба да се употреби; набројане су завесе од скупоцених материјала, од козје длаке, од коже и описан је начин на који су оне постављене.

У Новом завету се о Скинији говори у Павловој посланици Јеврејима. Према речима апостола Павла,[6] Христос је свештенички поглавар, слуга светињама и истинитој Скинији, коју је начинио Господ, а не човек. Скинија коју је Мојсије направио само је слика и сенка небеских ствари, учињена по прилици која му је показана на Гори. У Павловој посланици постоји краћи опис и тумачење старозаветне Скиније.[7] Ту се објашњава да је у Скинији био свећњак и трпеза са постављеним пресним хлебовима и да се то звало светиња. Иза другог застора била је Скинија — светиња над светињама, у којој су били: златна кадионица, ковчег завета, златан суд са маном, процветала Аронова палица, плоче завета, а изнад њих су били херувими славе, који су осењивали олтар. Свештеници су улазили у-прву Скинију и вршили службу Божју, а у другу је само једном годишње улазио свештенички поглавар са жртвом. Христос је свештенички поглавар који ће доћи кроз бољу савршенију Скинију, која није руком грађена. Он улази једном у светињу жртвујући своју крв и налази вечни откуп. Зато је он посредник Новом завету да кроз смрт, која је била за откуп од преступа у првом (Старом) завету, дâ званима обећање вечног наследства.

[3] S. Der Nersessian, *Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion*, The Kariye Djami 4, New Yersey 1975, 303—349.

[4] В. Петковић — Ђ. Бошковић, *Дечани*, II, Београд 1941, 51, pl. CCLXIX.

[5] 2 Moj. 25—40; 3 Moj. 8—10.

[6] Јевр. 8, 2—5.

[7] Јевр. 9.

Мојсије је Скинију и све судове крвљу очистио, јер без крви нема опроштења.[8] Христос није ушао у рукотворену светињу, која је прилика прве, него у само небо и то само једном.

У истој посланици се уз помињање Скиније праве поређења између Старог и Новог завета: када су свештеници жртвовали крв животиња, те животиње су спаљивали изван, тако је Исус, да би осветио свој народ, страдао изван града.[9]

У Откровењу Јован је видео како се отвара црква Скиније сведочанства на небу, видео је ново небо, нову земљу, нови Јерусалим и Скинију Божју међу њима.[10]

У Светом писму се на много места помиње шатор, и то као место за становање. У Псалмима Давид моли Господа да га склони под кров шатора свога, у којем би он, Давид, принео жртву и хвалио би Господа.[11] Шатор има исто значење са сеницом, станом, кровом, двором, колибом, но има и значење крова лица, тела, куће тела.[12] На више места се у Старом и Новом завету помиње и празник сеница, о којем Мојсије говори у Левитској књизи.[13] По Мојсију, Израиљци треба одређеног месеца у години да буду седам дана под сеницама, шаторима, у знак сећања на становање под сеницама када их је он, Мојсије, извео из земље Мисирске.

Према јеврејској традицији и рабинским тумачењима библијског текста, Шатор сведочанства је пребивалиште Бога, микрокосмос, симбол света, симбол извора и суштине истине. Ковчег у коме су таблице закона представља светлост духа и света, присуство Бога и симболичну везу између прошлости и будућности.[14]

Шатор сведочанства се од I века често помиње у списима црквених отаца. Скинија и предмети који се у њој налазе добијали су симболично значење почев од дела Филона Александријског, Климента Александријског, Оригена, Теодора из Мопсуестије, Кирила Александријског и других. Филон Александријски је писао о космичкој симболици Шатора сведочанства; о његовој истоветности са светом и о четири елемента које садржи Шатор и свет који је Бог створио. По Филону, два простора Шатора одговарају двоструком свету: спољни део Шатора, светиња, јесте материјални свет, а унутрашњи део, светиња над светињама, јесте божански свет.[15]

На сличан начин и његов савременик Јосиф у Шатору сведочанства, подељеном на три дела, види имитацију и слику света.[16]

Климент Александријски је сматрао да је трпеза у Скинији симбол земље смештене у центар света, да је свећњак симбол седам звезда и Христа, а да је ковчег завета симбол духовног света.[17]

За Псеудозлатоустог Мојсијева скинија је, као и свет, подељена на два дела; један део је симбол првог времена, Старог завета, а други је симбол садашњости, Новог завета.[18]

[8] 3 Moj. 8, 15.
[9] Јевр. 13, 10—15.
[10] Откр. 15, 5; 21, 3.
[11] Пс. 27, 5—6.
[12] *Priručnik biblijske konkordancije*, Novi Sad 1982, 232.
[13] 3 Moj. 23, 34, 42—43; *Priručnik biblijske konkordancije*, 206; J. Daniélou, *Bible et liturgie*, Paris 1958, 449—469.
[14] *Biblijska teologija Staroga i Novoga zavjeta*, Zagreb 1980, 78—82; *Biblijski leksikon*, Zagreb 1984², 309—310; E. Revel-Neher, *L'Arche d'Alliance dans l'art juif et chrétien du second au dixième siècles. Le signe de la rencontre*, Paris 1984, 20, 67, 208—213.
[15] Philonis Alexandrini, Opera quae supersunt, rec. L. Cohn, ed. minor, vol. V, Berolini 1906, Περὶ ἱεροῦ (De Templo), 14; vol. IV, Περὶ τοῦ βίου Μωυσέως (De vita Mosis, lib. II/III/), 183—186; 191—193; W. Wolska, *La Topographie Chrétienne de Cosmas Indicopleustès, Théologie et Sciences du VIe siècle*, Paris 1962, 113—116; G. W. H. Lampe, *A Patristic Greek Lexicon*, V, Oxford 1968, 1236—1237; E. Revel-Neher, *op. cit.*, 179.
[16] Josephus IV, *Jewish Antiquities*, books I—IV, transl. H. St. J. Thacheray, Cambrige-Harvard-London 1959, vol. III, 4, 366—414; W. Wolska, *op. cit.*, 114—115; E. Revel-Neher, *op. cit.*, 162, 180.
[17] Clemens Alexandrinus II, Stromata I—VI, herausg. O. Stählin, Berlin 1960³, lib. V, cap. VI, 32—35, 346—350; W. Wolska, *op. cit.*, 116; E. Revel-Neher, *op. cit.*, 47.
[18] In Laudem Conceptionis S. Joannis proph., praecurs., et Baptistae, PG 50, col. 787—788; W. Wolska, *op. cit.*, 116—117.

Јефрем Сиријски у својим химнама назива Шатор сведочанства симболом Раја и Цркве, а олтар је крунисан златном круном Раја која, као и Рај, окружује мора и континент.[19]

Ориген је у својим Хомилијама писао да је Шатор сведочанства црква „Живог Бога", да Скинију чине светитељи из Савеза са Богом. Неке од тих светитеља зову „свећњак", то су апостоли који осветљавају оне што долазе Богу и објашњавају науку и доктрину. „Света трпеза" су они који држе хлеб Божји и хране душе, „олтар тамјана" су они који у храму брину о времену поста, о молитвама и моле се за народ. Свештеници су „ковчег завета", „поклопац" су они који се моле Богу, жртвују се и посредују за грехе народа, а они који су стекли многа знања о Богу су „херувими". По Оригену, штап Аронов је процвао као и Христов штап — крст, који је процвао и дао плодове верницима. Веза с маном је ризница божанске речи, златни ковчег у којем су таблице Савеза је разум у којем је уцртан Божји закон.[20]

Теодорет из Кира назива Шатор сведочанства сликом света; светињу над светињама сматра небом, стаништем на небу, а свети земљом, државом на земљи и само свештеник као Христос, улази у светињу над светињама.[21]

Теодор из Мопсуестије такође сматра Мојсијев Шатор копијом света, начињеном на основу узора који је Бог показао на Синајској гори. Као што постоје два стања или услова, Мојсије је створио два шатора: свети, истоветан земаљском свету и животу, и светињу над светињама, једнаку областима изнад видљивог неба, где обитава Христос и где ће с њим и људи боравити. Трпеза са четири прстена, четири угла и четири ноге, симбол је годишњих доба, која се слажу са четири основна елемента света. Свећњак је симбол дана, седам грана су дани у недељи, а поклопац и предмети у ковчегу су симбол, сећање и сведочанство Божје бриге над народом, као и знак култа. Теодор објашњава речи апостола Павла и наглашава да је Шатор једно од пророчанстава из Старог завета, која ће се испунити; када велики свештеник улази у светињу над светињама, он је праслика Христа, јемца Васкрсења људи.[22]

За Кирила Александријског је поклопац на ковчегу завета слика Искупљења.[23]

Изузетно велики текст посвећен Шатору сведочанства постоји у Хришћанској топографији Козме Индикоплова. Овај писац из VI века је Скинији посветио читаву једну, и то пету, најдужу књигу свог списа.[24] Но, и кроз читаво Козмино дело се провлачи космолошка идеја да је Шатор копија света са два простора, једним над другим, и пророчка идеја да та два простора условљавају и два трансцедентална стања — услова. У петој књизи Топографије, Козма излаже да су II књига Мојсијева и Табернакл, Скинија, праслика и пророчанство које најављује Христа и у којем се слажу пророци и апостоли. Слика Шатора коју је Мојсије видео на Синајској гори је слика читавог света. Прва Скинија, свети, била је слика овог света: свећњак су планете, звезде, њихов број седам означава и седам дана у недељи, време, сто или трпеза је земља окружена океаном и другим светом, његови углови су четири годишња доба, хлебови су дванаест месеци у години, четири боје завеса су симболи четири елемента, ковчег завета је праслика Христа који својом крвљу

[19] Ephrem de Nisibe, *Hymnes sur le Paradis*, Sources Chrétiennes 137, trad. R. Lavenant, Paris 1968, Hymne I, strophes 5—9; 37—39; Hymne III, str. 14, 17; 58, 60.

[20] 2 Коринћ. 3, 3; Рим. 2, 15; 2 Мој. 24, 12; 2 Мој. 31, 18; Origène, *Homélies sur les Nombres*, Sources Chrétiennes 29, Paris 1951, 105, 118, 179; idem, *Homélies sur l'Exode*, Sources Chrétiennes 16, Paris 1947, 205—220.

[21] Interpretatio Epist. ad Hebr., cap. IX, PG 82, col. 737—742; W. Wolska, *op. cit.*, 117.

[22] R. Devresse, *Essai sur Theodore de Mopsueste*, Studi e Testi 141, Città del Vaticano 1948, 25—27, 89, 100—101, 119—120, 122; R. Tonneau — R. Devresse, *Les Homélies catéchetiques de Theodore de Mopsueste*, Studi e Testi 145, Città del Vaticano 1949, Hom. XII, par. 3—4, 327—329; Јевр. 9; W. Wolska, *op. cit.*, 39—47, 117.

[23] E. Revel-Neher, *op. cit.*, 52 n. 63.

[24] W. Wolska, *op. cit.*, 12—13; Cosmas Indicopleustès, *Topographie Chrétienne* I—III, Sources Chrétiennes 141, 159, 197, Paris 1968, 1970, 1973, за V књигу cf. t. II.

помирује и очишћује. Друга, истинита Скинија, коју човек није направ ио и у коју је ушао Христос, то је небо. Козма сматра да је једина разлика између Скиније и света у томе што је прва подељена усправно завесом на два дела, а свет је подељен водоравно небеским сводом. Козма је кроз текст тумачио на који начин су разне личности из Старог завета биле праслике Христа. Тако је Мојсије речима и делима најавио Христа: ослободио је Јевреје од Египћана, што је слика Васкрсења и проливања, жртвовања крви, прешао је Црвено море, што означава Крштење, давањем закона открива Силазак св. Духа, боравком у пустињи је наговестио традицију цркве, подижући тучану змију, наговестио је Муке Христове на крсту, остављајући Исусу Навину да уђе у Обећану земљу, унапред је објавио боравак на небесима. Мојсије је први људима показао писмо и описао је стварање света, указао је на I и на II стање, односно услов.[25]

Козма је налазио потврде за два стања кроз текстове јеванђелиста и апостола.У небеском царству, изнад небеског свода ће бити верни, праведни људи и анђели, а на земљи ће остати грешни. Но, само је Христос у горњем делу неба, изнад небеског свода, а анђели, људи и мртви су испод, како је то приказивано и на минијатурама уз текст. У седмој књизи своје Топографије, Козма се поново враћа на расправу о вечитој и неуништивој Скинији, коју је створио Бог и о Мојсијевој Скинији, која је копија и склона пропадању.[26] У десетој књизи, он наводи и тумачи списе светих отаца и њима потврђује своје објашњење Скиније и света, њихова два простора, њихову космичку симболику.[27]

Од VI века Шатор сведочанства поред космолошке и христолошке симболике добија још један вид. Како се од VI до VIII века појачало поштовање Богородице и усталило се слављење њених празника, у црквеној поезији Скинија и свети предмети у њој упоређују се с Богородицом.[28] Роман Мелод је писао у Божићној химни да је старозаветни ковчег завета садржавао ману и златну вазу. Златна ваза је тело Христово, мана је божанска реч с којом је сједињен, а ковчег је Богородица која рађа и остаје девица.[29]

Андрија Критски је у стиховима проповеди за празник Рођења Богородице упоређивао Богородицу са шатором, храмом, светињом над светињама која у средишту чува ковчег, с Ароновом палицом, таблицама, поклопцем.[30] У проповеди за празник Успења, Андрија Критски опева Богородицу као нови Божји ковчег, који садржи златну вазу процвалу Аронову палицу и таблице.[31] Богородица је у Великом канону: ватрени престо, свећњак, светиња над светињама, шатор, ковчег живота.[32]

Јован Дамаскин је писао у Хомилији за празник Рођења Богородице да су сви предмети старог култа: златни ковчег, златна ваза с маном, свећњак, трпеза, праслике Богородице, као сенке праузора. Стихови Дамаскинове прве Хомилије за празник Успења Богородице садржи исте предмете из Шатора сведочанства и додају још Аронову процвалу палицу, као старозаветне праслике Богородице. У другој и трећој Хомилији за празник Успења, на основу стихова из Псалама и Павлове посланице, Богородица је посвећени и живи ковчег живог Бога, који се одмара у Божјем храму, који није руком грађен.[33]

Цариградски патријарх Герман I је на следећи начин тумачио култне предмете: света трпеза је Христов гроб, жртвеник са небеским хлебом, престо Божји, трпеза Христова из Тајне вечере, а праслика свете трпезе је био сто закона на коме се налазила небеска

[25] W. Wolska, *op. cit.*, 39—47, 87—111.
[26] Ibid., 22—24.
[27] Ibid., 25—26.
[28] Л. Мирковић, *Хеортологија*, Београд 1961, 37—56.
[29] Romanos le Mélode, *Hymnes* II, Sources Chrétiennes 110, Paris 1965, 123.
[30] Проповед за Рођење Богородице, PG 97, IV, col. 865—877.
[31] Проповед за Успење Богородице, PG 97, III, col. 1096—1105.
[32] Велики канон, Теотокион, PG 97, III, col. 1348 A; *Велики канон светог Андрије Критског*, прев. јеромонах др Артемије, Београд 1984, Богородичан, 48, 62.
[33] Jean Damascène, *Homelies sur la Nativité et la Dormition*, Sources Chrétiennes 80, Paris 1961, Hom. sur la Nativité 6, 63; pc. 131 (132); Јевр. 9, 11; J. Damascène, *op. cit.*, Hom. sur la Dormition I, 8, 103—107; Hom. II, 2, 127—131; Hom. III, 2, 183 — III, 4, 191.

мана — Христос. Киворij изнад свете трпезе је на месту Христовог распећа и понавља модел ковчега закона.[34]

Према Симеону Солунском, црква представља Шатор сведочанства и храм Соломонов, кућу Божју и свет, светилиште је небеско небо у којем је престо Божји, а света трпеза је гроб Христов.[35]

У бројним стиховима ода, кондака, тропара посвећених Богородици — Богородичан, који се читају и певају за празнике Рођења Богородице, Ваведења, Благовести и Успења, Богородица се назива Скинијом Бога, божанским светилиштем, божански украшеном Скинијом, златном посудом, трпезом, ковчегом светости, кадионицом од злата, свећњаком, храмом, небеском и безгрешном Скинијом, палицом, шкољком која је сакрила божански бисер.[36] Такође, у Богородичином Акатисту, Богородица је шатор Бога и Слова, духовни храм, виша је од светиње над светињама, ковчег позлаћен Духом, светиљка и ваза.[37] За празник Ваведења Богородице су посебно бројни стихови са оваквим поређењима. Према црквеном предању о Ваведењу Богородице, првосвештеник Захарија је увео малу Богородицу у најсветији део храма, у светињу над светињама и дозвољавао јој је да ту борави, близу Бога и светог кивота, ковчега. Улазак Богородице у храм тумачен је као њена жртва, а Богородица се поистовећивала са Скинијом, са храмом и с ковчегом, који су божанска пребивалишта.[38]

За Богородичине празнике, посебно за празник Ваведења Богородице, на литургијама се читају делови из Св. писма у којима се говори о Шатору сведочанства, ковчегу завета и другим предметима Скиније, о посвећењу Шатора, о старозаветној Скинији,[39] певају се песме о Божјем кивоту и првој Скинији.[40]

Латински теолози су до VI века, слично грчким црквеним оцима, тумачили Шатор сведочанства и предмете у њему као симболе Христа. Од VII века Шатор и ковчег постају праслика и симбол цркве, поклопац на ковчегу је Христос, посредник између неба и земље, ваза с маном је тело Христово, херувими су два завета, које је црква ујединила. Аронова процвала палица и ковчег завета су симболи Богородице, а седмокраки свећњак је симбол седам дарова св. Духа.[41]

Прве представе предмета из Шатора сведочанства налазе се у јеврејској уметности. Свећњак, менора, појављује се у I веку пре наше ере, а ковчег и храм у I веку наше ере на јеврејском новцу.[42] У III и IV веку у аркосолијима и на стаклу је сликана завеса која дели светињу од светиње над светињом,[43] а на фресци у Doura Europos-у је представљено истовремено посвећивање Шатора и Храма.[44] На минијатурама јеврејских рукописа се и касније појављују представе култних предмета из Шатора сведочанства.[45]

[34] Historia Mystagogica, PG 98, col. 384 et passim.

[35] J. D. Ştefănescu, *op. cit.*, 42—43; PG 155, col. 334—335.

[36] E. Mercenier, *La prière des églises de rite byzantin*, II/1, Chevetogne 1953, за Рођење Богородице: 82—85, 93, 99, 106; за Ваведење: 143, 145—146, 149, 158, 164, 165, 168—170, 172, 173, 431, 436; за суботу Акатиста: ibid., II/2, Chevetogne 1948, 21, 22, 26; ibid., III, Chevetogne 1972, 541—542; E. Revel-Neher, *op. cit.*, 58—59.

[37] *Акатисти пресветој Богородици*, прев. и протум. Л. Мирковић, Сремски Карловци 1918, 30, 31, 12. икос, хајретизам 1, 2, 3.

[38] Л. Мирковић, *Хеортологија*, 40—43.

[39] 2 Мој. 40, 1—5, 9—10, 17, 34—35; 1 Цар. 8, 1—11; Пс. 45 (46), 5 (4); 131 (132); Јевр. 9, 1—7; E. Mercenier, *op. cit.*, II/1, за Рођење Богородице: 106, за Ваведење: 148—149, 175—176, за Благовести: 356, 373, за Успење: 439.

[40] *Велики Типик*, саст. прот. В. Николајевић, Београд 1971, 75, 76; *Минеј за новембар*, Крагујевац—Вршац 1983, 324—345, 345—372; J. D. Ştefănescu, *op. cit.*, 137; S. Der Nersessian, *op. cit.*, 317, 338; E. Revel-Neher, *op. cit.*, 59, 60.

[41] E. Revel-Neher, *op. cit.*, 62—67, 164; L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien* II/1, Paris 1956, 207, 215, 216, 292; *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Zagreb 1985, 132, 338, 525, 554, 555.

[42] E. Revel-Neher, *op. cit.*, 71—73.

[43] Ibid., 99—104.

[44] Ibid., 144, 145.

[45] Нпр. Лењинградска библија из 929, cf.: J. Gutmann, *Buchmalerei in hebräischen Handschriften*, München 1978, 13—14, Abb. VII; затим Библија из Перпињана (1299. год.), Ms. Hebr. из Националне библиотеке у Паризу, fol. 12v, 13r, cf.: ibid., 50—51, Abb. 7, 6; Библија из Шпаније, Ms. Parm. 2810 (de Rosi 518), из друге четвртине XIV века, из Палатинске библиотеке у Парми, fol. 7v, 8r, cf.: ibid., 54—58, Abb. 9, 8.

У хришћанској уметности су се, као и у јеврејској уметности, најпре представљали поједини предмети из Шатора сведочанства, а касније и сам Шатор. На мозаицима Santa Maria Maggiore у Риму, на сценама из живота Мојсија, приказан је неколико пута ковчег завета и предмети из Скиније.[46] Све до краја XIII века сцене Шатора сведочанства постоје сачуване само на минијатурама. Најстарије представе се налазе у латинским рукописима, а од IX и X века појављују се минијатуре Шатора и у византијским рукописима. У VII веку, у латинским рукописима су се, изгледа, истовремено сликале две варијанте Шатора: једна схематична, налик на план, и друга, која приказује догађај везан за старозаветно светилиште. У Codex Amiatinus-у I, из Лауренцијане у Фиренци, постоји схематична представа Шатора сведочанства у пустињи. На fol. 3v и 4r приказан је ограђени трем, шатор и предмети у њима, које прате латински натписи. На трему, уз сачуване натписе биле су, по свој прилици, фигуре Мојсија и Арона. Ова представа, необично приказане перспективе, верно илуструје старозаветне описе Шатора, а завеса са крстом на улазу у Скинију најављује Христов улазак у њу.[47]

На други начин је приказан Шатор сведочанства на минијатури каролиншког Пентатеуха из Ashburnham-a, Nouv. Acq. lat. 2334, из Националне библиотеке у Паризу, такође датованог у VII век. У доњем делу минијатуре на fol. 76r насликан је дугуљасти Шатор — Табернакл, а у бочним, мањим шаторима су: лево, Мојсије и Исус Навин, десно, Арон са синовима. Ковчег завета је застрт и са хлебовима, у средини Шатора и личи на трпезе, олтаре из каснијих времена, а изнад њега виси свећњак.[48]

Шатор сведочанства је представљен у још једном каролиншком рукопису, у Библији San Paolo fuori le mura из Рима, из средине IX века. На fol. 32v приказано је у четири појаса, одозго надоле: вешање завеса, ковчег и херувими у отвореном Шатору, Мојсије и Арон са синовима око седмокраког свећњака и жртвовање животиња. Ковчег завета је овде насликан као кутија с двосливним кровом и постављен је на трпезу, олтар. На врху округлог шатора и на прекривачу трпезе су исликани крстови као повезивање Старог и Новог завета.[49]

Представе Шатора сведочанства, Табернакла, постоје и у шпанским рукописима, као на пример у Библији из Леона, Cod. 2 из Collegiata de San Isidoro из 960. године. Минијатурист који је насликао Арона са синовима у Скинији, на fol. 50, није се држао старозаветног описа Шатора ни облика, ни распореда предмета у њему. Шатор је означен двема завесама, свећњак је двокрак и виси на ланцу, ковчег је поред трпезе, олтар је на једној нози.[50]

Најстарије минијатуре са Шатором сведочанства, сачуване у византијским рукописима из IX и X века, јесу схематично-алегоријске и симболичне представе. У псалтиру Pantocrator 61, из истоименог манастира на Светој Гори, датованом у другу половину IX века, на fol. 165r налази се илустрација Псалма 115, 4—8.[51] Ту су насликани: Јован Граматик са идолима, Давид и Веселеило, а десно изнад, Шатор сведочанства. Шатор је ограђен колонадом приказаном у „зракастој" перспективи, на чијој ужој страни је улаз са застором. Унутра, у првом плану, доле, налазе се: седмокраки свећњак, олтар за тамјан

[46] W. Oakeshott, *Mozaici Rima od trećeg do četrnaestog veka*, Beograd 1977, 67—80, sl. 48; E. Revel-Neher, *op. cit.*, 147—148, figs. 63—65.

[47] Ibid., 158—163, fig. 74.

[48] K. Weitzmann, *Spätantike und frühchristliche Buchmalerei*, München 1977, 125, Abb. 47; E. Revel-Neher, *op. cit.*, 165—167, fig. 76.

[49] J. E. Gaehde, *The Turonian Sources of the Bible of San Paolo Fuori Le Mura in Rome*, Frühmittelalterliche Studien 5 (Münster 1971) 359—400; idem, *Carolingian Interpretations of an Early Christian Picture Cycle to the Octateuch in the Bible of San Paolo Fuori Le Mura in Rom*, Frühmittelalterliche Studien 8 (Münster 1974) 358—366; E. Revel-Neher, *op. cit.*, 163, fig. 75.

[50] Ibid., 168, 169, fig. 78; J. E. Gaehde, *Carolingian Interpretations...*, 359.

[51] S. Dufrenne, *Une illustration «historique» inconnue du Psautier du Mont-Athos, Pantocrator, no. 61*, Cahiers Archéologiques XV (Paris 1965), 83—95; eadem, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen-âge* I, *Pantocrator 61, Paris, gr. 20, British Museum 40731*, Paris 1966, 15—19, 34, 35, pl. 26.

и ваза с маном, а горе је застрта трпеза са ковчегом завета и херувими над њим. Минијатура илуструје истовремено и ван времена псалам и савремени догађај, победу иконодула. По начину представљања Шатора види се угледање на јеврејске узоре преко Codex Amiatinus-а, а можда и преко првобитних илустрација Топографије Козме Индикоплова.[52]

Бројне симболичне представе Шатора сведочанства сачуване су од IX века па надаље у рукописима Хришћанске топографије Козме Индикоплова. С обзиром да је Козма писао своје дело у VI веку, највероватније је да су на основу узора из VI и VII века настали каснији преписи и минијатуре.[53]

Минијатуре које илуструју Козмина излагања налазе се са текстом у рукописима: Vaticanus gr. 699, из IX—X века, по пореклу из Цариграда; Sinaiticus gr. 1186, из XI века, по пореклу из Кападокије и Laurantianus Plut. IX. 28, из XI века, можда писан у Ивирону на Светој Гори.[54] У овим рукописима минијатуре су праве илустрације текста, па су скоро до детаља на исти начин као што стоји у тексту представљени: Скинија, њени делови и уређење света, копије истините Скиније.

На двема минијатурама Мојсије на Синајској гори (Vat. fol. 45r и Sin. fol. 75v) приказани су по два пута дрвени костури Шатора, Скиније, без тканина и кожа постављених одозго.[55] Уз описе Скиније, постоје у сва три рукописа минијатуре са представом скоро сасвим верном тексту (у Vat. fol. 46v, у Sin. fol. 77v и у Laur. fol. 107r). Скинија је представљена виђена одозго, истовремено и споља и изнутра. Подељена је на два дела: светињу са трпезом на којој су дванаест хлебова са свећњаком и светињу над светињама са ковчегом завета. Стране Скиније, која је у облику квадра, представљају стране света.[56] У рукописима Sin. и Laur., у спољној Скинији су представљени осим трпезе са хлебовима и свећњака, Аронова палица, крчаг с маном, таблице закона и тучана змија. Упоредо с текстом, илустроване су и завесе Скиније (у Sin. fol. 79r и Laur. fol. 124r),[57] затим трпеза и свећњак (у Sin. fol. 81r и Laur. fol. 126v),[58] ковчег завета, слика будућег света и Христа (у Vat. fol. 48r, у Sin. fol. 82r и у Laur. fol. 127v),[59] трем Скиније и Скинија прекривена завесама (у Vat. fol. 49r, у Sin. fol. 82v и у Laur. fol. 128r),[60] дванаест племена окружују Скинију (у Vat. fol. 52r и Sin. 86v),[61] Космичка хијерархија — свет виђен с источне или западне — уже стране света (у Vat. fol. 89r).[62] У VI и VII књизи Топографије постоје схематични прикази света (у Sin. fols. 145r и 145v и у Laur. fols. 195v и 196r), [63] покривене Скиније, копије и слике света (у Vat. fol. 108v),[64] сличне онима из V књиге Топографије.

Детаљна објашњења Скиније у делу Козме Индикоплова, која се ослањају на старозаветне и новозаветне текстове, као и минијатуре у сачуваним рукописима, подвлаче симболичко значење Скиније повезано с Христом. Међутим, постојао је још један рукопис са изводима из Топографије Козме Индикоплова са сасвим другачијим илустрацијама. Ради се о Physiologus-у из Евангелистичке школе у Смирни B-6, који је изгорео 1. септембра 1922. године, а датован је у почетак XII века, у 1100. годину.[65]

[52] Eadem, *Une illustration «historique»*. . . , 90—93; E. Revel-Neher, *op. cit.*, 175—178, fig. 81.

[53] Cosmas Indicopleustès, *op. cit.*, I, 15—19; S. Dufrenne, *Une illustration «historique»*. . . , 91; E. Revel-Neher, *op. cit.*, 178.

[54] W. Wolska, *op. cit.*, 3 n. 2; Cosmas Indicopleustès, *op. cit.*, I, 45—94, II, 158—171; C. Stornajolo, *Le miniature della Topographia christiana di Cosma Indicopleuste, Codice Vaticano greco 699*, Milano 1908.

[55] Cosmas Indicopleustès, *op. cit.*, I, 191, fig. 6, II, 34—42.

[56] Ibid., I, 193, fig. 8, II, 42—54; C. Stornajolo, *op. cit.*, 29—30; W. Wolska, *op. cit.*, 118, 119, pl. II.

[57] Cosmas Indicopleustès, *op. cit.*, I, 194, fig. 9, II, 54—57.

[58] Ibid., II, 58—62.

[59] Ibid., II, 62—65; C. Stornajolo, *op. cit.*, 30—31.

[60] Cosmas Indicopleustès, *op. cit.*, II, 68—80; C. Stornajolo, *op. cit.*, 31.

[61] Cosmas Indicopleustès, I, 195, fig. 10, II, 86—89.

[62] Ibid., II, 356—367; W. Wolska, *op. cit.*, pl. III, IV.

[63] Cosmas Indicopleustès, *op. cit.*, III, 50—55.

[64] Ibid., III, 146—155; C. Stornajolo, *op. cit.*, 47.

[65] J. Strzygowski, *Der Bilderkreis des griechischen Physiologus, des Kosmas Indicopleustes und Oktateuch nach Handschriften der Bibliothek zu Smyrna*, Byzantinisches Archiv 2 (Leipzig 1899) 54—64; W. Wolska, *op. cit.*, 293, 294; Cosmas Indicopleustès, *op. cit.*, I, 94—123; S. Der Nersessian, *op. cit.* 312, 313.

После описа и минијатуре Нојевог ковчега, следе стихови о Христу, светсксм кивоту који је био у утроби девојке, другом Ноју . . . и уз њих је минијатура. На њој је представљена (на fol. 161, тј. 163r) у правоугаоном оквиру Богородица Влахерниотиса с малим Христом, како седи на украшеном престолу, док Христос десном руком благосиља. Минијатуру прате стихови о кивоту који спасава Нојеве потомке и води их ка божанском рају, јер има Христа за управљача.[66]

Следећа минијатура (на fol. 162, тј. 162v), носи наслов: Скинија и има текст из Друге књиге Мојсијеве (2 Мој. 25, 40) „И гледај, те начини све ово по слици која ти је показано на гори." Приказана је Богородица на престолу, Панагија, са малим Христом који благосиља, са стране је двоструки оквир са луком и шкољком, конхом, шатором.[67] Слична сцена је представљена на следећој минијатури (fol. 163, тј. 165r), која носи наслов: трпеза. Испод текста, скраћеног Козминог списа, у којем се објашњава да је трпеза слика земље, а хлебови њени плодови, да венац означава земљу преко океана, где је и рај, представљена је Богородица на престолу с малим Христом, мало окренута на своју десну страну. Сцена је у једноструком оквиру, горе лучно завршеном. По начину представљања Богородице и Христа, нагнутих глава, лица окренутих једно према другом, ова слика се разликује од претходних на којима су обоје фронтално представљени.[68]

На минијатури која следи (fol. 164, тј. 164v), и носи наслов: седмокраки свећњак, представљена је Богородица Влахерниотиса на престолу са малим Христом, на врху свећњака.[69]

Богородица на престолу с малим Христом је приказана још једном, у горњем делу минијатуре са натписом: Аронова процветала палица. Лица Богородице и Христа се додирују и обоје су приказани мало окренути на њихову леву страну. Доле је на клупи с наслоном, односно, пре на трпези, представљена Аронова палица.[70]

На минијатури с натписом: стамнос, крчаг с маном, Мојсије и Арон (fol. 176, тј. 176v), представљени су: бокал с маном, поред њега Мојсије и Арон, а изнад Богородица Одигитрија на престолу.[71]

Још једна минијатура која се односи на Скинију носи натпис: Скинија, у којој је златни бокал с маном, са Ароновом процветалом палицом и таблицама завета, у коју су ушавши архијереји (једном годишње) примили ослобођење грехова за народ и за њихове неразумности (fol. 177, тј. 179r). На минијатури, сличној оној са натписом Скинија, представљена је Богородица с малим Христом у лунети изнад рама. Доле у оквиру су две аркаде и у њима су: лево бокал и плоче, а десно Аронова палица.[72]

На овим минијатурама са почетка XII века, видљиво је да скраћени спис Козме Индикоплова прате илустрације које се не слажу са самим схватањима изнетим у тексту. Наглашена Козмина христолошка симболика је на минијатурама измењена и свуда је приказана Богородица са малим Христом. Понегде, као у Скинији, трпези, оквир подсећа на Козмине представе Скиније — света, са горе заобљеним завршетком и у стиховима уз представу кивота — ковчега, наглашава се Христова улога као спаситеља праведних.

Старозаветне праслике Богородице опширно су набројане у Хомилијама монаха Јакова Кокиновафоса. У два рукописа Хомилија посвећених Богородици из XII века, Vat. gr. 1162 и Paris. gr. 1208, сачуване су и алегоријске минијатуре међу којима је и Шатор сведочанства.[73]

66 J. Strzygowski, *op. cit.*, 56, Taf. XXV.

67 Ibid., 56, 57, Taf. XXVI; W. Wolska, *op. cit.*, 294, pl. XVa.

68 J. Strzygowski, *op. cit.*, 57, Taf. XXVII.

69 Ibid., 57, Taf. XXVIII/1; W. Wolska, *op. cit.*, 294, pl. XVb.

70 J. Strzygowski, *op cit.*, 57, Taf. XXVIII/2.

71 Ibid., 59.

72 Ibid., 59.

73 J. E. Gaehde, *Carolingian Interpretations. . .*, 360 n. 41; G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines*, Paris 1969, 171; S. Der Nersessian, *op. cit.*, 312, 314.

Бројне минијатуре са Шатором сведочанства постоје у византијским октатеусима из XI и XII века. Међу илустрацијама старозаветног текста Скинија се појављује у следећим рукописима: Vat. gr. 747 из XI века, Октатеух из Цариграда, Библ. Топкапи Сараја 8, из друге четвртине XII века, у изгорелом Октатеуху А-1 из Евангелистичке школе у Смирни из XII века и у Vat. gr. 746 из XII века.[74]

Иако су се од IX века на минијатурама псалтира, Хришћанске топографије, хомилија, приказивале старозаветне праслике и симболи Богородице, они се на иконама појављују од XII века, а у монументалном сликарству од средине XIII века. У иконопису је најстарији пример синајска икона Богородица са пророцима из XII века а у фреско-сликарству сцене из северног трема Св. Софије у Трапезунту из 1260. године.[75] Представе Скиније појављују се у монументалном сликарству крајем XIII, у XIV веку и касније у XV, XVI и XVII веку. Фреске са Шатором сведочанства постоје у припрати Богородице Перивлепте у Охриду,[76] у проскомидији у Протатону,[77] у јужном краку спољне припрате Св. Апостола у Солуну,[78] у олтару у Грачаници,[79] у северозападном простору Богородице Одигитрије у Пећи,[80] у проскомидији Дечана,[81] у припрати Леснова,[82] у апсиди Св. Николе у Curtea de Argeş,[83] сачуване су и у малој капели посвећеној Мојсију у манастиру св. Катарине на Синају,[84] у олтару Лихненског храма у Абхазији,[85] оба датована у XIII—XIV век, а постојала је и у олтару цркве Преображења у Зарзми из средине XIV века.[86]

Уколико се наведене сцене упореде са оном у Дечанима, може се рећи да су иконографски врло сличне, али да се разликују у детаљима. Тако је ова сцена најопширније представљена у Св. Николи у Curtea de Argeş. Средњи део, Шатор са Мојсијем и Ароном, сасвим је сличан осталим представама, осим што се изнад шатора налазе Исаија и Јеремија са развијеним свицима. Са сваке стране Шатора су приказани по шест краљева, вођа израиљских племена са даровима. Пророци Исаија и Јеремија су овде представљени, чини нам се, због њихових предсказања. Исаија је најавио долазак Емануила, Месије, слуге Божјег и његовог царства мира,[87] можда Месију као новог Мојсија.[88] Језекиљ је

[74] Ѳ. Успенский, *Константинопольский Сераль кий кодексъ Восьмикнижия*, Извѣстия русскаго археологическаго института въ Константинополѣ XII, (София 1907), стр. 148—152, Альбомъ (Мюнхен 1907), табл. XXIV, XXV, XXVI, XXVII; J. E. Gaehde, *Carolingian Interpretations...*, 359, 603, n. 41; J. Strzygowski, *op. cit.*, 113—126; E. Revel-Neher, *op. cit.*, 182.

[75] J. Strzygowski, *op. cit.*, 64; G. Babić, *op. cit.*, 171; S. Der Nersessian, *op. cit.*, 311—317.

[76] П. Миљковиќ-Пепек, *Делото на зографите Михаило и Еутихиј*, Скопје 1967, 51.

[77] G. Millet, *Monuments de l'Athos* I, *Les peintures*, Paris 1927, pl. 32/3.

[78] S. Der Nersessian, *op. cit.*, fig. 3; Ch. Stephan, *Ein byzantinisches Bildensemble. Die Mosaiken der Apostelkirche zu Thessaloniki*, Worms 1986, 132—135, Abb. 89.

[79] V. Petković, *La peinture serbe du Moyen âge* II, Beograd 1934, 34, pl. LX.

[80] М. Ивановић, *Црква Богородице Одигитрије у Пећкој патријаршији*, Старине Косова и Метохије II—III (Приштина 1963) 140, сл. 19, али у Шатору није приказан ковчег и поред Арона је Мојсије, а не Мелхисадек; idem, *Богородичина црква у Пећкој патријаршији*, Београд 1972, XI, но Скинија није Аронова визија; С. Петковић, *Пећка патријаршија*, Београд 1982, 26; Д. Поповић, *Гроб архиепископа Данила II у Пећкој патријаршији*, Архиепископ Данило II и његово време (Београд, у штампи).

[81] В. Петковић — Ђ. Бошковић, *op. cit.*, II, 51, pl. CCLXIX.

[82] N. Okunev, *Lesnovo*, L'art byzantin chez les Slaves, Les Balkans, I recueil, II, Paris 1930, 238—240, pls. XXXIV, XXXVI.

[83] J. D. Ştefănescu, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie depuis les origines jusqu'au XIXe siècle* I, Paris 1930, 37—40; idem, *L'Illustration des Liturgies...*, 138, 139; N. Bêljajev, *op. cit.*, 318, 319, pl. XLVI.

[84] G. A. Sotiriu, Τοιχογραφίαι τῆς Σκηνῆς τοῦ Μαρτυρίου Παρεκκλήσια τοῦ τείχους τῆς Μονῆς Σινᾶ, Studi bizantini e neoellenici 9, Silloge bizantina in onore di Silvio Guiseppe Mercati, Roma 1957, 389—391.

[85] Л. А. Шервашидзе, *Некоторые средневековые стенные росписи на территории Абхазии*, Тбилиси 1971, 37, 38, 71—77, таб. XIII.

[86] L. Evseeva, *Peinture murale du XIVe siècle dans l'église du monastère Zarzma*, *Sources de l'Iconographie et du Style*, IIe Symposium International sur l'Art Géorgien, Tbilisi 1977, 4—6, 8. Фреска у Зарзми је, иако пресликана у XX веку, сачувала првобитну иконографију. Представљен је Христ који служи у Скинији, вероватно по угледу на сцену Шатора сведочанства у Протатону, као варијанта Небеске литургије и као најава времена које долази; eadem, *Две символические композиции в росписи XIV в. монастыра Зарзма*, Византийский временик 43, (Москва 1982), 134—146.

[87] На фотографијама се не види текст исписан на свицима, а ни J. D. Ştefănescu не доноси те натписе, нити објашњава присуство ове двојице пророка; Иса. 7, 14—16; 9; 11; 40; 41; 42; 59; 61.

[88] *Rječnik biblijske teologije*, Zagreb 1980², 529—536; *Biblijski leksikon*, 123, 188.

видео херувиме, нови храм, његово освећење и свештенике у Божјем краљевству и најавио је Божју светост.[89] Исаија каже да је Јерусалим, мирни стан, шатор који се неће однети,[90] а Језекиљу у његовој визији Бог каже да ће усред Израиљаца наместити светињу своју навек и шатор ће његов бити код њих и он ће им бити Бог.[91]

Дванаест поглавара израиљских племена су у Св. Николи у Curtea de Argeş приказани као краљеви, одевени у раскошну одећу и са крунама. Слика са представницима дванаест израиљских племена и са Мојсијем постоји и у Леснову, на источној страни јужног свода припрате, но она је део илустрације 148. псалма.[92]

Разлике међу представама Шатора сведочанства из XIII и XIV века могу се уочити у начину приказивања шатора. Најчешће, односно у Перивлепти, Лихни, Грачаници, Дечанима и у Curtea de Argeş, шатор је сликан у облику полулопте са три четвороугаоне куполе. У Леснову су ове три куполе округле, у Пећи су три шестоугаоне куполе, а на Синају, над шатором је једна шестоугаона купола и са стране су још шест мањих шестоугаоних купола или малих шатора.[93] Једна четвороугаона купола се уздиже над Скинијом у Протатону, а у Солуну је Шатор без куполе са извезеним херувимима. У унутрашњости Шатора се виде стубови, носачи. Њихов број се разликује; понегде су у питању један, два, три или чак седам стубова, као на Синају. Једино се у Лихни над трпезом уздиже киворај — балдахин.[94]

Сто или трпеза су углавном приказивани на исти начин; у облику квадра, односно саркофага, застрти, са Богородицом у медаљону. У Леснову је трпеза смештена на постоље од три степеника, а у Грачаници трпеза је на једној нози. Ни у Грачаници, ни у Пећи нема медаљона с Богородичиним ликом. Једино је на Синају трпеза представљена сасвим другачије: округла је, налик на дискос и у средини има медаљон с Богородицом.[95]

Ковчег завета или савеза, кивот, најчешће је представљен на трпези, као ковчежић с поклопцем у облику двосливног крова. На поклопцу или на доњем делу, у Солуну и на једном и на другом делу, обично је сликан медаљон с Богородичиним ликом. Међутим, у Протатону, у Пећи и у Дечанима ковчег није приказан.[96]

На трпези су се поред ковчега завета понекад сликале плоче, таблице закона. У Протатону, Пећи и у Дечанима плоче закона су приказане уместо ковчега. Оне су у Грачаници и на Синају испред ковчега, а у осталим сценама Скиније таблице се не виде, већ се, како је речено у старозаветном тексту, налазе у кивоту.[97]

Златни крчаг с маном, стамнос, сликан је на трпези у облику веће вазе — амфоре с двема дршкама. Често је на њему био медаљон с Богородицом, а у Перивлепти и у Пећи се из крчага види део свитка. Изгледа да је свитак био представљен и у крчагу на Синају, но ни на Синају, ни у Протатону, Солуну, ни у Дечанима нема медаљона с Богородичиним ликом.[98] У Леснову крчаг, ваза с маном није приказан.

Седмокраки свећњак, менора, сликао се на неколико начина. Најчешће је то био свећњак на високој нози са округлим постољем, тањиром, за свеће, а бивао је смештен

[89] Језек. 1; 40—44; *Biblijski leksikon*, 86—87.

[90] Иса. 33, 20.

[91] Језек. 37, 26—28.

[92] О племенским кнезовима cf.: 4 Moj. 7; N. L. Okunjev, *op. cit.*, 240, 262.

[93] G. A. Sotiriou, *op. cit.*, 390. G. A. Sotiriou сматра да су шест мањих шатора куће свештеника.

[94] За Шатор сведочанства cf.: *Biblijska teologija...*, 78—80; *Leksikon ikonografije...*, 554—555; *Biblijski leksikon*, 309—310; *Lexikon der christlichen Ikonographie* 4, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1972, 216; Л. Мирковић, *Православна литургика*, Београд 1965, 103—104.

[95] Трпеза, часни престо, жртвеник, олтар, о његовом облику cf.: *Leksikon ikonografije...*, 434—436; *Biblijski leksikon*, 347; Л. Мирковић, *Православна литургика*, 101—102; J. Braun, *Der christliche Altargerät*, München 1924; *Rječnik biblijske teologije*, 1579—1582.

[96] О ковчегу завета cf.: *Rječnik biblijske teologije*, 428—430; *Biblijska teologija...*, 80—82; *Biblijski leksikon*, 157—158; *Leksikon ikonografije...*, 338; E. Revel-Neher, *op. cit.*, 164—170.

[97] *Rječnik biblijske teologije*, 424—426.

[98] Златни крчаг је био симбол Богородице, која носи Христа, Слово, но истовремено је био и тело Христово. Свитак је Христос, Слово, мана и божанска реч, cf.: n. 20, 29.

поред трпезе или иза ње. Само на свећњаку у Перивлепти постоји медаљон с Богородичиним ликом. На фресци у Дечанима свећњак је на два нивоа; доле су четири свеће поређане у круг, а горе има три свеће. Мањи свећњак, с нижом ногом, у Пећи је постављен на трпезу. У Лихни и у Солуну свећњаци су разгранатих кракова, на високој нози и поред трпезе. Два свећњака са по једном свећом насликана су иза трпезе у Леснову, а у Протатону нема свећњака.

Понегде су на трпези представљени још неки култни предмети. У Перивлепти је насликана Аронова палица изнад ковчега, на Синају је умиваоник од мједи, у Солуну Мојсије додирује малу посуду или кадионицу на столу, у Грачаници је свитак, а у Curtea de Argeş је представљен троугласти дискос за хлебове на нози.

Иза трпезе, или поред ње, најчешће су лебдела два херувима. У Леснову је изнад трпезе један херувим, а у Протатону, Пећи и у Дечанима нема представе херувима.

У свим сценама Скиније, осим на Синају, где су места промењена, Мојсије је сликан с леве стране, а Арон је на десној страни композиције. Обојица су сликана поред трпезе, у Протатону су иза ње, а у Солуну је само Мојсије у Шатору, а Арон стоји десно од Скиније. Мојсије је приказиван као млади човек с краћом мрком косом и кратком брадом, а у Дечанима је голобрад. Арон се сликао као стар човек, седе косе до рамена и седе, дуге браде. Обојица су одевени слично: у дуге хаљине са везом на ивицама и у огртаче украшене било драгим камењем, као у Перивлепти, на Синају, у Лихни и у Протатону, било словима, као у Грачаници, Дечанима, Леснову, Арон у Солуну, или огрнути једнобојним огртачима, као у Curtea de Argeş. На главама најчешће обојица имају затворене круне. Међутим, у Перивлепти и у Curtea de Argeş Мојсијева круна је отворена, а у Леснову и Мојсије и Арон носе истоветне, отворене круне. Мојсије је у Солуну гологлав, а Арон са капом налик на тзв. сиријску капицу или јеврејске „tefillin", какве обојица носе у Грачаници.[99]

Мојсије у Шатору обично десном руком кади, некад малом, некад већом кадионицом на ланцима. У Леснову Мојсије обема рукама држи плоче закона, а у Пећи их додирује левом руком. Осим кадионице у десној руци, Мојсије у Лихни, Грачаници и Curtea de Argeş, левом руком држи малу посуду, а у Дечанима котарицу. Арон је као и Мојсије приказиван како десном руком кади кадионицом на ланцима, а у левој држи различите предмете: палицу, малу посуду, котарицу или левом благосиља.

Поред Шатора у Солуну је лево насликана једна личност, која се приближава и изнад је сегмент неба, а у Дечанима са десне стране долазе тројица са посудама.[100]

Ако упоредимо старозаветни текст о Шатору сведочанства и о предметима у њему, и наведене фреске, примећујемо да постоје разлике. Пре свега, по исцрпном Мојсијевом опису, Шатор није имао куполе, а унутрашњи простор је био подељен застором на два дела. У светињи над светињама се налазио само ковчег и херувими, а трпеза са зделама и чашама и седмокраки свећњак су били испред застора. Такође, ни Аронова ни Мојсијева одећа се на фрескама нису представљале верно Мојсијевим речима. На крају, чин подизања и освећивања Шатора обавио је сам Мојсије, потом су Арон и његови синови приносили жртве у Шатору и слава Господа се приказала када су Мојсије и Арон изашли из Шатора.[101]

[99] О огртачима cf.: Л. Павловић, *Иконографска епиграфика код пророка*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 20, (Нови Сад 1984), 3—46. За „teffilin" cf.: E. Revel-Neher, *op. cit.*, 171, 180, 181, 191, 223.

[100] Ch. Stephan, *op. cit.*, 133—134, претпоставља да је у Солуну приказан Мојсије, лево од Скиније, који уздигнутих руку разговара с Богом, но чини нам се да та личност држи свитак у једној спуштеној руци. У параклису Кахрије џамије, у малом циклусу Посвећења Соломоновог храма у сценама: Ношење Ковчега завета, Ношење св. посуда и Посвећивање храма, приказани су култни предмети који се појављују и у сценама Скиније, такође са попрсјем Богородице у медаљонима. О овоме cf.: S. Der Nersessian, *op. cit.*, 338—343.

[101] 2 Мој. 25—40; Мој. 8—9.

Осим старозаветних описа Шатора, у сликарском приручнику Дионисија из Фурне постоји упутство за приказивање ове сцене. Препоручује се сликање шатора на четири златна стуба са позлаћеним ковчегом, крчагом, седмокраким свећњаком и са хлебовима. Изнад ковчега, кивота, треба да се наслика медаљон с Богородицом и малим Христом. С једне стране кивота треба да је Мојсије с палицом и таблицама закона, а с друге Арон, одевен као свештеник са златном кадионицом и процветалом палицом. Испред ковчега треба да су двојица мртвих Аронових синова, а изван Шатора народ, олтар и приношење жртве.[102]

Поред ових иконграфских разлика може се запазити и разлика у месту на којем су фреске Скиније смештене у храму од краја XIII до пред крај XIV века. У Перивлепти, Солуну и у Леснову, ове сцене се налазе у припрати, у Пећи је Шатор у североисточном простору цркве, а у Протатону, Грачаници, Дечанима, у Лихни, на Синају и у Curtea de Argeş, смештене су у олтарски простор.

Сцене Шатора сведочанства представљене у припрати и донекле она из Пећи, у северозападном углу цркве, у склопу су старозаветних композиција посвећених Богородици. Такође, ове сцене из припрате су повезане и с литургијом, јер се у припрати за време служби за празнике Рођења и Ваведења Богородице, у литијама пева о Богородици, Божијој Скинији.[103] Представе Скиније, које су смештене у олтарском простору, налазе се истовремено уз старозаветне праобразе Богородице или уз теме из њеног живота, али и уз сцене везане за Христа, његово Оваплоћење, за Христа великог свештеника, његову жртву, његово присуство у најсветијем делу храма. Пред овим сценама у олтарском простору одвијају се богослужења за Богородичине празнике, у којима се Богородица поистовећује са Шатором сведочанства и са предметима у њему.[104] У сликарском приручнику Дионисија из Фурне прописује се сликање Мојсија и Арона, како држе службу у Шатору сведочанства, у олтарском простору, десно од Причешћа апостола, поред Ваведења.[105] У Дечанима, ова сцена, смештена у проскомидији, испод Ваведења и међу призорима из Богородичиног живота, представља иконографско решење које се најчешће користило у XIV веку.

Ликови Мојсија и Арона, који служе у Скинији, дају још једно симболично значење Шатору сведочанства. Они су оличење византијског цара и патријарха, њиховог јединства, слика обједињености световне и духовне власти које су дате од Бога.[106]

Шатор сведочанства се од краја XIV века па до XIX века сликао у Влашкој, Молдавији и Буковини,[107] у XVI и XVII веку на Светој Гори,[108] и почетком XVII века на територији Пећке патријаршије.[109]

У Влашкој, Молдавији и Буковини сачуване су сцене Скиније у црквама: Cozia, Snagov, Târgoviște, Suceviţa, Căliui, Dragomirna, Râmnicu-Sărat, Mogoşoaia, Govora, Surpatele и Lainici. Иако су неке од ових фресака касније пресликане, оне се иконографски не разликују много од оних са краја XIII и до пред крај XIV века, већ се угледају на решења из Curtea de Argeş. На пример, у Козији, иза трпезе између Мојсија и Арона, представљен је Христос,[110] у Снагову изнад сцене је Богородица Оранта с Христом на грудима, а

[102] *The «Painter's Manual» of Dionysius of Fourna*, transl. P. Hetherington, London 1974, 21—22. О Ароновим синовима Надаву и Авијуду cf.: 3 Moj. 10.

[103] E. Mercenier, *op. cit.*, II/1, 82, 149—150.

[104] Cf.: n. 36—40.

[105] *The «Painter's Manual»...*, 85.

[106] N. Bêljajev, *op. cit.*, 320—324; Г. Острогорски, *О веровањима и схватањима Византинаца*, Београд 1970, 237.

[107] J. D. Ştefănescu, *La peinture religieuse...*; idem, *L'évolution de la peinture religieuse en Boucovine et en Moldavie, depuis les origines jusqu'au XIXe siècle*, Paris 1928; idem, *L'évolution de la peinture religieuse en Boucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIXe siècle, Nouvelles recherches, Etude iconographique*, Paris 1929; idem, *Contribution des peintures murales Valaques*, Paris 1928.

[108] G. Millet, *op. cit.*, tabs. 196, 218/2, 118/2, 3.

[109] С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије* 1557—1614, Нови Сад 1965; З. Кајмаковић, *Георгије Митрофановић*, Сарајево 1977, 221—222.

[110] J. D. Ştefănescu, *La peinture religieuse...*, 68—73; idem, *Contribution...*, 19—23; idem, *L'évolution...*, *Nouvelles recherches*, 83, 96.

сасвим доле леже Надав и Авијуд са кадионицама.[111] У Трговишту, Сучевици, Драгомирни, Рамнику Сарат, Говори и Сурпателеу су приказани и представници израиљских племена са даровима.[112] Све сцене Шатора сведочанства у Влашкој, Молдавији и Буковини сликане су искључиво у олтарском простору, често изнад Причешћа апостола као у Куртеа де Арђеш.[113]

На Светој Гори су сачуване представе Шатора сведочанства у католиконима манастира Дионисијата из 1547[114] и Дохијара из 1568.[115] Обе сцене су сликане у олтарском простору и налик су на ону из Протатона. Шатори су у облику полулопте, са киворијима изнад трпезе, са разгранатим свећњацима и са представницима израиљских племена. Необично је то што је у Дохијару приказан само Арон с крунсм на глави, како кади у Скинији. Но ово симболично приказивање само носиоца духовне власти могло би се протумачити као одраз монашких схватања. У олтарским просторима Дохијара и католикона Лавре постоје представе Преношења ковчега завета.[116]

Сцена Скиније сачувана је у јужној апсиди цркве св. Николе у манастиру Хопову из 1608. године.[117] Нешто касније, Георгије Митрофановић је три пута сликао Шатор сведочанства: у Морачи 1616—1620. године, у Завали 1618—1619. године и у трпезарији манастира Хиландара 1621—1622. године.[118] Све три сцене су иконографски међусобно врло сличне. Шатори са три куполе и освећење Скиније у којој учествују само Мојсије и Арон, ближе су композицијама са краја XIII и из XIV века него каснијим светогорским или влашко-молдавским решењима.[119] Но, постоје извесне разлике у месту на којем су ове сцене смештене у црквама, што донекле мења њихово значење. У проскомидији цркве Ваведења у манастиру Завали, фреска Шатора сведочанства је окружена сценама: Полагање Христа у гроб, Аврамова жртва, Визија Петра Александријског, Каменовање архиђакона Стефана који хули на Мојсија. На јужном делу источног зида припрате у Морачи, Скинија се налази изнад представе Христа, цара, судије и архијереја на престолу, близу Богородице с Христом на престолу, а испод Страшног суда. У хиландарској трпезарији Шатор сведочанства је сликан на јужном зиду, уз Божићну химну и сцене Богородичиног Акатиста.

Ове три композиције Скиније, зависно од места које им је у храму дато и зависно од сцена којима су окружене, имају нагласке на различитим слојевима симболичног значења. Тако Шатор сведочанства у Морачи представља старозаветно најављивање Христа као свештеничког поглавара из Новог завета, у Завали је наглашеније подсећање на неопходност Христове жртве, а у Хиландару је то праслика Богородице која је носила Месију, Слово, и која је допринела његовом оваплоћењу. Истовремено све три сцене имају и значење старозаветног Богородичиног праобраза, јер се њен лик налази на свим предметима у Шатору. Такође, Мојсије и Арон осликавају и старије, византијско схватање о јединству световне и духовне власти.[120]

111 Idem, *La peinture religieuse...*, 75—81, 298, 303—305, 428.

112 За Târgoviște cf.: idem, *La peinture religieuse...*, 135, 141; idem, *L'évolution...*, *Nouvelles recherches*, 84, 96; idem, *Contribution...*, 48; за Suceviţa cf.: idem, *L'évolution...*, 145—152, 161, 181; idem, *L'évolution...*, *Nouvelles recherches*, 96, 98; за Dragomirna cf.: idem, *L'évolution...*, 158—161, 180—181; за Râmnicu-Sarat cf.: idem, *La peinture religieuse...*, 39, 195—198, 304; за Govora cf.: ibid., 84—87; za Surpatele cf.: ibid., 131—132.

113 Idem, *L'évolution...*, *Nouvelles recherches*, 80—85, 96—98. Још су у Genuneni насликани само представници израиљских племена, idem, *La peinture religieuse...*, 302, а у Buzau, ковчег завета, ibid., 162.

114 G. Millet, *op. cit.*, tab. 196.

115 Ibid., tab. 218/2.

116 Ibid., tab. 219/2 и 118/2 и 3.

117 С. Петковић, *Зидно сликарсшво...*, 102, 204—206; З. Кајмаковић, *op. cit.*, 222.

118 За Морачу cf.: З. Кајмаковић, *op. cit.*, 180, сл. 100; С. Петковић, *Морача*, Београд 1986, 68—69, таб. 23, распоред фресака 16, 225; за Завалу cf.: З. Кајмаковић. *op. cit.*, 146—147, сл. 75; за Хиландар cf.: ibid., 221—222, сл. 105, 116.

119 Ibid., 222.

120 N. Bêljajev, *op. cit.*, 319—324; Г. Острогорски, *op. cit.*, 237; З. Кајмаковић, *op. cit.*, 180; С. Петковић, *Морача*, 69.

У српском преводу Топографије Козме Индикоплова, из манастира св. Тројице код Пљеваља, писаном 1649. године, сликар Андрија Рајчевић је насликао неколико сцена везаних за Шатор сведочанства. Приказани су: Јеврејски шатор (fol. 154r), Унутрашњост шатора са Мојсијем и Ароном (fol. 156r), Заветни ковчег (fol. 157v), Сто са заветним хлебовима (fol. 157v), Арон првосвештеник (fols. 158v, 160r), Представници дванаест племена (fol. 106v), Скинија (fol. 201v). Сцена Унутрашњост шатора са Мојсијем и Ароном иконографски веома наличи на представу Шатора сведочанства у Морачи.[120a]

Како се истинска Скинија из Старог и Новог завета, код Козме Индикоплова, Филона Александријског, Оригена, Псеудо-Златоустог, Теодорета из Кира, Теодора из Мопсуестије и представника Антиохијске школе, сматра сликом читавог света, а њен унутрашњи део је небо, кућа Божја, истинити стан Божји, то нас наводи на разматрање још једног вида приказивања Шатора.[121] Реч је о представама небеског шатора, приказиваног у апсидама, које су сачуване у већем броју на мозаицима у Риму,[122] у Равени, у Поречу, у Св. Ђорђу у Солуну,[123] у Охриду[124] и у Јорданији.[125]

У Риму је постојао мозаик из средине IV века, који је красио теме апсиде у цркви св. Петра, са небеским шатором и грчким крстом на врху.[126] Из V века потиче мозаик у Santa Maria Maggiore, на коме је шатор представљен над сценом венчања Мојсија и Сефоре.[127] Апсидални мозаици у атријуму св. Јована Латеранског из V века,[128] у капели св. Зенона у Sta Prassede, вероватно из XI века,[129] затим у San Clemente,[130] Sta Maria in Trastevere,[131] Sta Francesca Romana,[132] сви из XII века, у Sta Maria Maggiore из око 1294[133] и нови мозаици у S. Paolo fuori le mura из XVIII—XIX века,[134] имају у врху апсиде шатор, који означава Рај, небо. Шатор је често представљан с крстом и с руком Божјом, између лукова Шатора приказиване су афронтиране птице, голубови, у средини Јагње, као што је то у св. Јовану Латеранском. Понегде су између лукова Шатора: грм, Јагње на престолу, биљни украси, а у средини је рука Божја с венцем и бршљаном, изнад које је Христов монограм и А и Ω, како је представљено у San Clemente и у Santa Maria in Trastevere, а некад су вазе између лукова Шатора, као у Santa Francesca Romana.

На равенским мозаицима небески шатори су представљени у маузолеју Гале Плацидије изнад апостола; у Баптистеријуму Правоверних су изнад престола и апсида, у Sant'Apollinare Nuovo су у највишој зони, између јеванђеоских тема, у San Vitalu је шатор иза Теодоре у олтарском простору, у Sant'Apollinare in Classe шатори су изнад четири равенска епископа у апсиди.[135] Ови шатори имају своју особеност, јер су најчешће приказивани с орловом главом и ниском бисера. Због иконографске необичности, шатори на

[120a] В. Јагић, *Козма Индикопилов по српском рукопису і. 1649-е*; В. Моле, *Минијатуре једноі српскоі рукописа из іод. 1649 са Шестодневом бір. ексарха Јоана и Топоірафијом Козме Индикопилова*, Споменик СКА XLIV, II разред 38, Београд 1922, 68—77, таб. XV/28, 29, XVI/30—33, XVII/34, XXII/43. У сцени Унутрашњост шатора са Мојсијем и Ароном приказане су две плоче закона на трпези и свећњак на високој нози иза трпезе (таб. XV/29), а на три плоче и свећњак на трпези (стр. 68). О овом рукопису cf. С. Петковић, *Манастир Света Тројица код Пљеваља*, Београд 1974, 89—94, са старијом литературом.

[121] Cf.: n. 15—27.

[122] W. Oakeshott, *op. cit.*, 88.

[123] Л. Мирковић, *Мозаици маузолеја Гале Плацидије, Иконоірафске студије*, Нови Сад 1974, 55; Idem, *Мозаици Баптистарија православних — S. Giovanni in Fonte у Равени, Иконоірафске студије*, 87—88.

[124] Г. Цветковић-Томашевић, *Рановизантијски подни мозаици, Дарданија, Македонија, Нови Епир*, Београд 1978, 47.

[125] M. Piccirillo, *Die Mosaiken von Justinian bis Jazid II*, Byzantinische Mosaiken aus Jordanien, Wien 1986, 27—121.

[126] W. H. Schumacher, *Eine römische Apsiskomposition*, Römische Quartalschrift 54 (Rom 1959) 159, 198; W. Oakeshott, *op. cit.*, 62—63.

[127] Ibid., 78, сл. 48.

[128] Ibid., 86, сл. 71.

[129] Ibid., 198, сл. 126.

[130] Ibid., 238, сл. XV.

[131] Ibid., сл. 173, XXV.

[132] Ibid., сл. 174.

[133] Ibid.. 86.

[134] Ibid., 63, сл. 185, 186.

[135] Cf.: n. 123; Л. Мирковић, *Мозаици равенских базилика, Иконоірафске студије*, 105—114, 133; Idem, *Мозаици у цркви San Vitale у Равени, Иконоірафске студије*, 157—158.

равенским мозаицима су различито називани и тумачени.[136] Но, по свој прилици, шатори, приказивани на овај начин са орлом, симболом Васкрсења, с ниском бисера и венцем, симболом мучеништва, представљају слике небеских шатора, дворова царства Оца небеског, који се често помињу у Старом и Новом завету и у литургији.[137] За овакве представе небеског Шатора постоје паралеле од стела, гробова, саркофага од III века из Египта, преко слоноваче, па све до надгробних споменика из XIX века.[138]

У Еуфразијевој базилици у Поречу такође су сачувани мозаици са небеским шатором на зиду у главној апсиди и на поду јужне апсиде. Овакве представе показују наглашавање схватања да је најсветији део цркве апсида, небо, царство небеско с Христом, стан у дому Оца небеског.[139] На солунским мозаицима, у ротонди св. Ђорђа, небески Шатори се појављују изнад апсида, иза фигура светаца и имају исто симболично значење: да је апсида небо.[140]

У тетраконхосу у Охриду, из друге половине V или из VI века, мозаик из северне конхе има облик лепезе, односно небеског шатора и део је подног украса са темама које симболишу Рај.[141] На подним мозаицима у Јорданији, из VI—VIII века, такође се појављује мотив шатора небеског: у „Катедрали" и у крипти цркве пророка Илије у Madaba-и, у цркви на акропољу у Ma'īn-у, у Мојсијевом светилишту и у капели свештеника Јована у цркви Амоса и Касисеоса у Monte Nebo-у и у обновљеним мозаицима цркве у Massuh-у.[142]

Ове представе небеских шатора, поред значења неба, Раја, преко свог облика, налик на шкољку, биле су симболи Богородице и Христа. Шкољка је поистовећивана с Богородицом, а бисер с безгрешно зачетим Христом, Словом.[143]

Можемо да закључимо да је сцена Шатора сведочанства, Скиније, од првих представљања прешла дуг пут и да се њено значење проширивало, продубљивало и таложило, што је условило и мењање њене иконографије. Првобитни садржај Скиније, која је место састанка с Богом, слика, копија и узор небеске Скиније, светилиште у којем Христос служи и бива жртвован за спасење других, имао је превасходно христолошко значење. Преко Христа, Шатор сведочанства и предмети које он подразумева, повезани су с Богородицом, која постаје шатор у којем борави Бог и Слово, крчаг који садржи ману — Христа, ковчег који је св. Дух позлатио и др., па Скинија добија и мариолошки смисао и симболише Оваплоћење. Представљање Мојсија и Арона како освећују Шатор и служе у њему осликава уједињавање световне и духовне власти својствено променама у византијском друштву. Истовремено, ова сцена садржи и евхаристичку симболику, јер је светиња над светињама, истинита Скинија, место Христове жртве и Богородичине жртве при њеном уласку у храм, Ваведењу. Смештање Шатора сведочанства у олтарски простор, најсветији део храма, произлази из његове вишеструке симболичне садржине изражене у црквеним текстовима и у литургији који се у том простору читају и певају.

Сцена Шатора сведочанства, Скиније у Дечанима, својим садржајем, начином на који је изведена и местом на којем је приказана, представља својеврстан пример и summa-у слојевите симболике, која се вековима надграђивала до нераскидиве целине.

[136] Idem, *Мозаици маузолеја Гале Плацидије*, 55—56.

[137] Ibid., 56—61.

[138] Ibid., 61—62; idem, *Рељеф шатора на једном надгробном споменику у Сремским Карловцима*, Зборник за друштвене науке 37, Матица српска (Нови Сад 1964), 77—80.

[139] Idem, *Мозаици Еуфразијеве базилике у Поречу, Иконографске студије*, 175—177.

[140] Idem, *Мозаици Баптистерија православних*, 87—88.

[141] Г. Цветковић-Томашевић, *op. cit.*, 47, 67, сл. 58.

[142] M. Piccirillo, *op. cit.*, Madaba: 52—53, Abb. 40; 62—64, Abb. 50; Mac'īn: 72, Abb. 60; Monte Nebo: 77—78, Abb. 67; 85, 212; Massuh: 89—90, Abb. 88.

[143] M. Mercenier, *op. cit.*, II/2, 22; Clément d'Alexandrie, *Le Pédagogue* II, Sources Chrétiennes 108, Paris 1965, chap. VIII, 63, 4—5; *Lexikon der christlichen Ikonographie* 3, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1971, 300, 393; V. Han, *Décoration artistique de la nacre dans les pays balkaniques pendant la domination ottomane*, Balkan Studies 24/2 (Thessaloniki 1983) 413—414.

LE TABERNACLE A DEČANI
ORIGINE ET DEVELOPPEMENT DU THEME ICONOGRAPHIQUE

MIRJANA GLIGORIJEVIĆ-MAKSIMOVIĆ

Le Tabernacle, la Tente d'assignation, est représenté à Dečani sur le mur nord de la proskomidie à côté des scènes issues du cycle de la vie de la Vierge: la Présentation de la Vierge au Temple, la Prière de Zacharie devant les verges des prétendants et Marie et Joseph buvant l'eau d'épreuve.

Sur la fresque est représentée une tente avec trois coupoles, dans laquelle apparaissent au centre, une table, à droite Moïse et à gauche Aaron. Moïse est figuré sous les traits d'un homme jeune, imberbe, agitant un encensoir de la main droite, tandis qu'il tient une corbeille dans la main gauche. Aaron est peint sous les traits d'un vieillard, avec une longue chevelure et une longue barbe blanches, de même en train d'encenser. Tous les deux portent une tiare et un manteau blanc décoré de lettres. Sur la table, recouverte d'une étoffe ornée du visage de la Vierge en médaillon, sont déposés les tables de la Loi et le vase contenant la manne — le Stamnos, tandis que derrière la table apparaît un chandelier à sept branches, garni de bougies allumées. Enfin, à droite, à coté de la tente, sont représentés trois personnages, tendant les récipients qu'ils tiennent en mains.

Cette scène du Tabernacle a comme base littéraire plusieurs chapitres du second Livre de Moïse — l'Exode (Ex 25—40). Le texte de l'Ancien testament décrit ici en détail l'aspect des saints objets, de la tente et des vêtements des prêtres qui ont dû être confectionnés, dressés et consacrés, sur l'ordre de Dieu. Le Nouveau Testament parle lui aussi du Tabernacle, de la tente d'assignation, dans l'Epître de Paul aux Hébreux (Hé 8: 2—5; 9; 13: 10—15) et dans l'Apocalypse (Ap 15: 5; 21: 3). Enfin de nombreux passages des Saintes Ecritures mentionnent le Tabernacle en tant qu'un lieu pour le séjour des hommes et de Dieu, ainsi que la fête des Tabernacles.

D'après la tradition hébraïque et les interprétations rabbiniques du texte, le Tabernacle est la demeure de Dieu, un microcosme, un symbole du monde, un symbole de la source et de la vérité essentielle tandis que l'Arche d'Alliance est la lumière de l'esprit et du monde, la présence de Dieu, un lien symbolique entre le passé et le futur.

A partir du Ier siècle de notre ère, le Tabernacle est souvent mentionné dans les écrits des Pères de l'Eglise. Chez Philon d'Alexandrie, Joseph, Clément d'Alexandrie, le pseudo Chrysostome, Ephrem de Syrie, Origène, Théodoret de Cyr, le Tabernacle et les objets qu'il renferme, deviennent des symboles cosmiques. Pour Théodore de Mopsueste et dans la Topographie chrétienne de Cosmas Indicopleustès le Tabernacle est aussi un symbole du monde et une préfiguration du Christ.

A partir du VIe siècle le Tabernacle outre sa symbolique cosmique et christologique reçoit une signification mariologique. Dans la poésie religieuse de Romain le Mélode, d'André le Crétois, de Jean Damascène, du patriarche Germain Ier, le Tabernacle et les objets renfermés par celui-ci deviennent des symboles de la Vierge, de l'Immaculée Conception et de l'Incarnation. Dans de très nombreux vers des odes, des condaques, des hymnes (tropaires) consacrés à la Vierge, du Théotokin ainsi que dans l'Hymne Acathiste la Vierge est présentée comme la Sainte des Saintes, l'Arche, le Tabernacle. Lors des fêtes lui étant consacrées, particulièrement pour la Présentation de la Vierge au Temple, il est fait lecture pendant la liturgie des passages de l'Ecriture Sainte parlant du Tabernacle, de l'Arche d'Allance, et sont chantés les cantiques consacrés à l'Arche divine et au Premie Tabernaele.

Tout comme les pères de l'Eglise grecque, les théologiens latins ont, jusqu'au VIe siècle, interprété le Tabernacle et les objets qu'il renferme comme des symboles du Christ. A patrir du VIIe siècle le Tabernacle et L'Arche deviennent une préfiguration et un symbole de l'Eglise, le couvercle et le vase contenant la manne sont des symboles du Christ, tandis que la verge fleurie d'Aaron et l'Arche d'Alliance sont considérées comme des symboles de la Vierge.

Les plus anciennes représentations des objets renfermés par le Tabernacle appartiennent à l'art hébraïque: elles apparaissent d'abord sur des pièces de monnaie, des arcosoliums, des fonds de verres dorés, des fresques de Doura-Europos, puis plus tard sur des miniatures.

Tout comme l'art hébraïque, l'art chrétien, a tout d'abord représenté certains objets se trouvant dans le Tabernacle, et plus tard seulement le Tabernacle lui-même. L'Arche et les objets décrits dans l'Ancien Testament apparaissent à plusieurs reprises sur les mosaïques de Santa Maria Maggiore à Rome. Les plus anciennes représentations du Tabernacle sont conser-

vées sur des miniatures de manuscrits latins remontant au VIIe siècle, tandis qu'on les trouve sur celles de manuscrits byzanins à partir du IXe et du Xe siècle. Les premiers offrent des représentations schématiques du Tabernacle, comme par exemple le Codex Amiatinus I de la Bibliothèque Laurentienne à Florence, et des scènes décrivant les événements de l'Ancien Testament, comme le Pentateuque de Ashburnham, Nouv. Acq. lat.. 2334 de la Bibliothèque nationale de Paris, puis plus récents la Bible de San Paolo Fuori le Mura à Rome (IXe s.) et la Bible de Léon, cod. 2, de la Collegiata di San Isidoro (960). Les seconds ont conservé des représentations schématiques allégoriques et symboliques, comme par exemple le Psautier du Pantocrator 61 du Mont Athos, les manuscrits de la Topographie chrétienne de Cosmas Indicopleustès: Vat. gr. 699 (IXe—Xe s.), Sin. gr. 1186 (XIe s.), Laur. Plut. IX. 28 (XIe s.), le Physiologus de l'Ecole évangélistique de Smyrne B-6 (1100), les manuscrits d'Homélies consacrées à la Vierge du moine Jacob Kokkinobaphos: Vat. gr. 1162 et Paris gr. 1208. On trouve également de nombreuses miniatures offrant des représentations du Tabernacle dans les ochtateuques byzantins du XIe et du XIIe siècle: Vat. gr. 747 (XIe s.), l'Ochtateuque de Constantinople, Bibliothèque du Palais Topkapi Sarayi 8 (2ème quart du XIIe s.), l'Octateuque A-1, détruit par le feu, de l'Ecole évangélistique de Smyrne (XIIe s.), et Vat gr. 746 (XIIe s.).

Dans la peinture monumentale le Tabernacle apparaît vers la fin du XIIIe et au XIVe siècle et continue à être représenté au XVe, XVIe et XVIIe siècle. Des fresques en offrant une image, datées de la fin du XIIIe à la fin du XIVe siècle, sont conservées dans le narthex de la Vierge Péribleptos à Ochrid, dans la proskomidie du Prôtaton, dans la partie sud de l'exonarthex des Saints-Apôtres à Thessalonique, dans l'autel de Gračanica, dans la partie nord--ouest de la Vierge Odigitria à Peć, dans la proskomidie de Dečani, dans le narthex de Lesnovo, dans l'abside de Saint-Nicolas à Curtea de Argeş, dans la petite chapelle consacrée à Moïse dans le monastère Sainte-Catherine sur le Sinaï et dans l'autel du temple de Lihne en Abkhazie, ces deux dernières représentations étant datées du XIIIe—XIVe siècle. Le Tabernacle est également représenté dans l'autel de l'église de la Transfiguration à Zarzma, datant du milieu du XIVe siècle.

La comparaison de ces scènes avec celles de Dečani permet de constater les similitides et les différences iconographiques apparaissant au niveau des détails. La plus complète de ces scènes est celle de Curtea de Argeş, sur laquelle apparaissent également les représentants des tribus d'Israël apportant des dons, tandis qu'à Lesnovo, la scène avec les chefs des tribus d'Israël appartient à l'illustration du psaume 148.

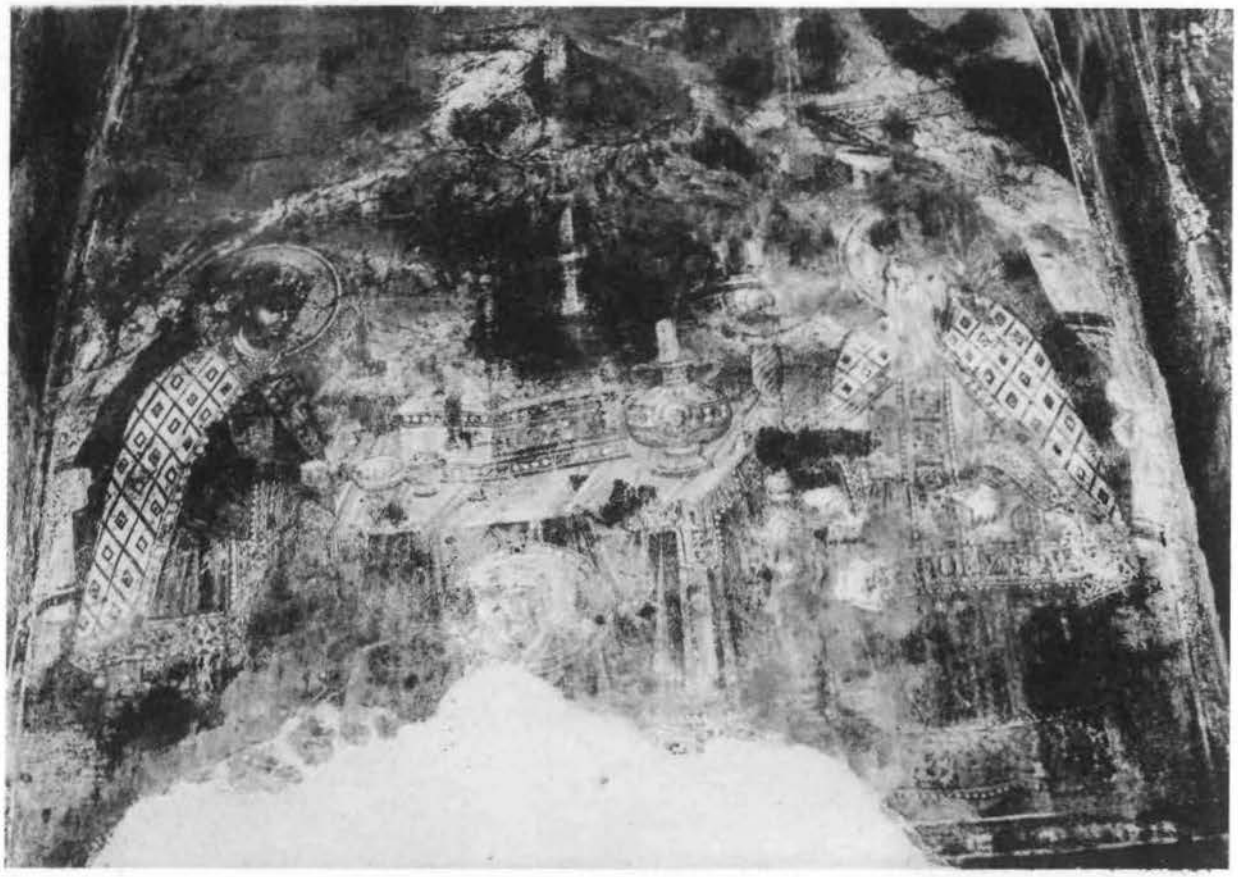
Excepté ces différences iconographiques on relève également des différences au niveau de la place attribuée entre la fin du XIIIe siècle et la fin du XIVe siècle aux représentations du Tabernacle dans les églises. Les scènes du Tabernacle placées dans le narthex (église de la Vierge Péribleptos, à Thessalonique et Lesnovo) et celle se trouvant dans l'angle nord-ouest de l'église (à Peć) font partie des compositions vétérotestamentaires consacrées à la Vierge et sont rattachées à la liturgie dont les litanies comportant des cantiques consacrés à la Vierge et à la Tente divine sont chantées lors des fêtes de la Nativité et de la Présentation de la Vierge au Temple. Les représentations du Tabernacle placées dans l'autel sont voisines des préfigurations vétérotestamentaires de la Vierge ou des thèmes de sa vie et simultanément se trouvent aux côtés des scènes liées au Christ et à son Incarnation, au Christ en tant que souverain sacrificateur, à son sacrifice et à sa présence dans la partie la plus sacrée du temple. C'est devant ces scènes représentées dans l'autel, que se déroulent les offices lors des fêtes mariales à l'occasion desquels la Vierge est identifiée avec le Tabernacle et les objets qu'il renferme. Moïse et Aaron, qui officient dans le Tabernacle constituent quant à eux l'incarnation de l'unité byzantine du, pouvoir spirituel et temporel accordé par Dieu.

A partir de la fin du XIVe, jusqu'au XIXe siècle, le Tabernacle a été représenté en Valachie, en Moldavie et en Bucovine, au XVIe et au XVIIe siècle à l'Athos, et au début du XVIIe siècle, sur le territoire du patriarcat de Peć. Les scènes du Tabernacle de Valachie, de Moldavie et de Bucovine sont sur le plan iconographique très proches de celles de Curtea de Argeş et se trouvent toutes dans l'autel, souvent situées au-dessus de la Communion des Apôtres. Les fresques athonites représentant le Tabernacle, au monastère Dionysiou (1547) et Docheiarou (1568), sont pour leur part semblables à celle du Prôtaton. Du début du XVIIe siècle ont été conservées les scènes du Tabernacle se trouvant à Hopovo (1608) ainsi que trois représentations, oeuvres de Georgije Mitrofanović à Morača (1616—1620), à Zavala (1618—1619) et dans le réfectoire du monastère Chilandar, très semblables entre elles sur le plan iconographique et proches des scènes du XIIIe et du XIVe siècle. L'accent y

Сл. 1. Дечани, циклус посвећен животу Богородице, северни зид проскомидије (фото Народни музеј у Београду)
Fig. 1. Dečani, le cycle consacré à la vie de la Vierge, mur nord de la proskomidie (photo Musée national de Belgrade)

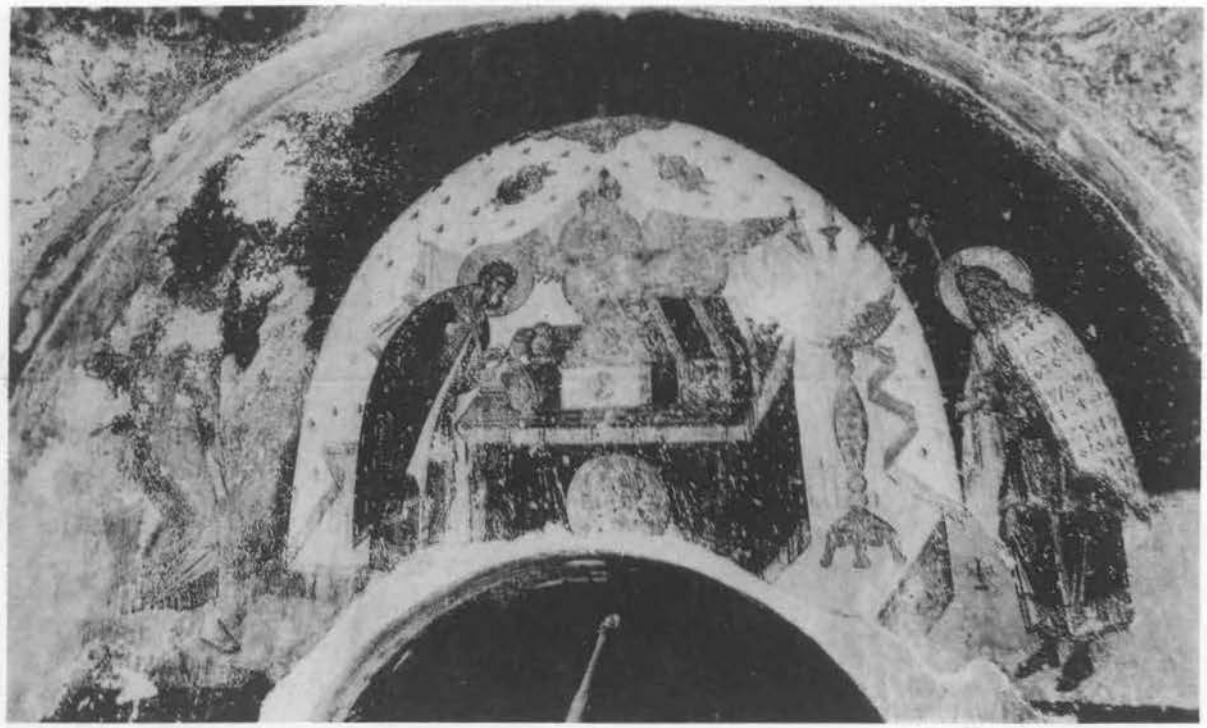
Сл. 2. Дечани, Шатор сведочанства, северни зид проскомидије
Fig. 2. Dečani, le Tabernacle, mur nord de la proskomidie

Сл. 3. Дечани, Шатор сведочанства, северни зид проскомидије
Fig. 3. Dečani, le Tabernacle, mur nord de la proskomidie

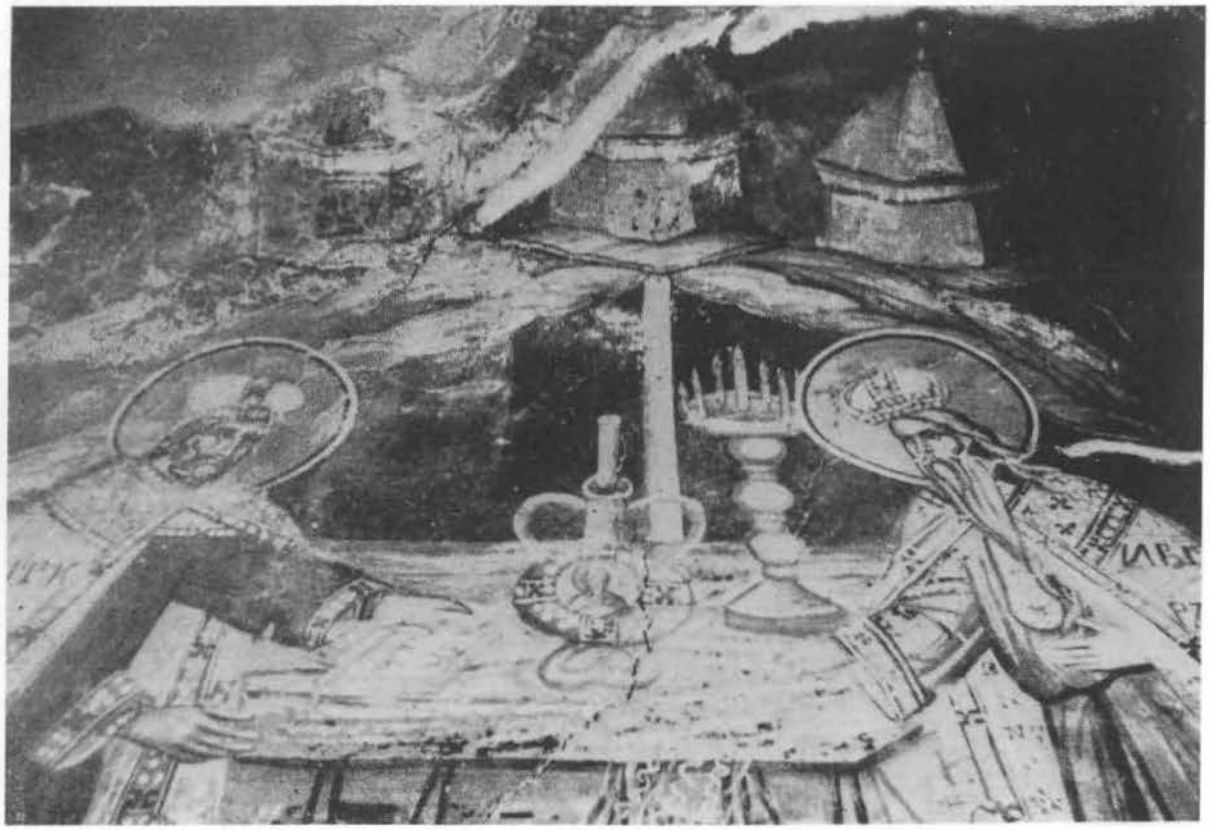


Сл. 4. Богородица Перивлептос у Охриду, Шатор сведочанства, припрата (фото С. Габелић, Институт за историју уметности)

Fig. 4. Eglise de la Vierge Péribleptos à Ochrid, le Tabernacle, narthex (photo S. Gabelić, Institut de l'histoire de l'art)



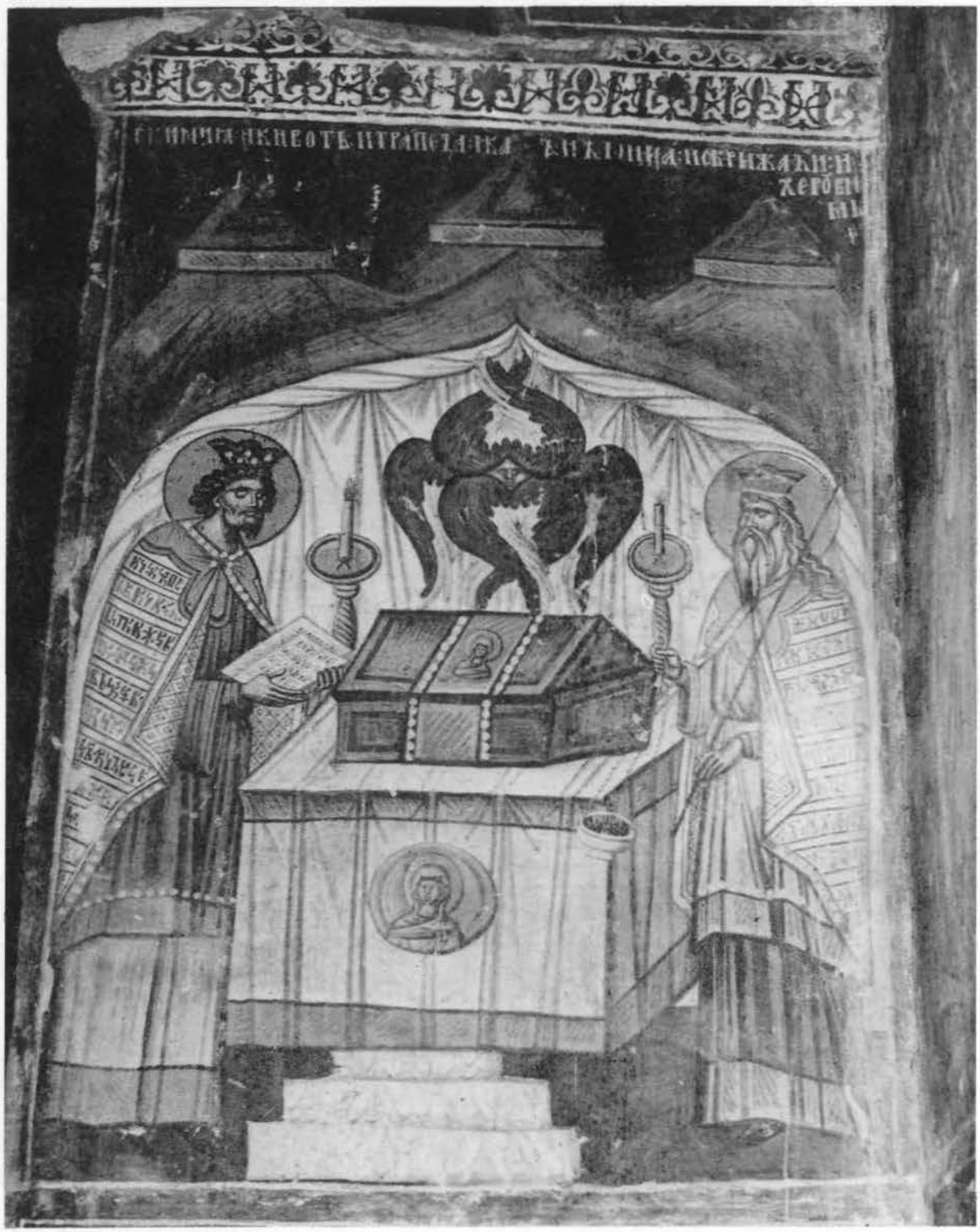
Сл. 5. Св. Апостоли у Солуну, Шатор сведочанства, спољна припрата
Fig. 5. Les Saint-Apôtres à Thessalonique, le Tabernacle, exonarthex



Сл. 7. Богородица Одигитрија у Пећи, Шатор сведочанства, северозападни простор цркве
Fig. 7. Eglise de la Vierge Odigètria à Peć, le Tabernacle, partie nord-ouest de l'église

Сл. 6. Грачаница, Шатор сведочанства, олтарски простор

Fig. 6. Gračanica, le Tabernacle, autel



Сл. 8. Лесново, Шатор сведочанства, припрата (фото С. Габелић, Институт за историју уметности)

Fig. 8. Lesnovo, le Tabernacle, narthex (photo S. Gabelić, Institut de l'histoire de l'art)

est mis sur différents aspect de la signification symbolique en fonction de la place qu'elles occupent dans le temple et des scènes qui les entourent. A Morača, le Tabernacle symbolise l'annonce vétérotestamentaire du Christ en tant que le souverain sacrificateur décrit par le Nouveau Testament, à Zavala, l'artiste a souligné la nécessité du sacrifice du Christ et à Chilandar, le Tabernacle est la préfiguration de la Vierge qui a porté le Messie-Verbe, et par laquelle s'est réalisée son Incarnation. Simultanément ces représentations constituent une préfiguration de la Vierge et un symbole de l'unité du pouvoir spirituel et temporel.

Des scènes liées au Tabernacle figurent également dans la traduction en serbe de la Topographie de Cosmas Indicopleustès que l'on trouve dans un manuscrit du monastère de la Sainte-Trinité à Pljevlje (1649). Une miniature de ce manuscrit représentant l'intérieur du Tabernacle, avec Moïse et Aaron, est, sur le plan iconographique, très proche de la fresque de Morača.

Le véritable Tabernacle de l'Ancien et du Nouveau Testament étant considéré par les pères de l'Eglise grecque comme une image du monde, et son intérieur comme une représentation du ciel, de la demeure de Dieu, ceci nous amène à nous intéresser à un autre aspect de la représentation du Tabernacle. Il s'agit des figurations du Tabernacle céleste, apparaissant sur des mosaïques absidiales à Rome (atrium de Saint-Jean de Latran, Ve s., chapelle Saint--Zénon à Santa Prassede, XIe s., San Clemente, Santa Maria in Trastevere, Santa Francesca Romana, toutes du XIIe s., Santa Maria Maggiore, vers 1294, et sur les nouvelles mosaïques de San Paolo fuori le Mura, XVIII—XIXe s.), sur des mosaïques à Ravennes (mausolée de Galla Placidia, Battistero degli Ariani, Sant'Appolinare Nuovo, San Vitale, Sant'Appolinare in Classe), sur des mosaïques murales et des mosaïques de pavement à Poreč (basilique d'Euphrasius), sur des mosaïques à Thessalonique (Rotonde Saint-Georges), sur des mosaïques de pavement à Ochrid (Tétraconque, V^e—VIe s.) et en Jordanie («Cathédrale» et crypte de Saint--Elie à Madaba, église sur l'acropole à Ma'in, sanctuaire de Moïse et chapelle du prêtre Jean dans l'église d'Amos et de Kasiséos à Massuh, du VIe au VIIIe s.).

Outre leur symbolique signifiant le ciel et le paradis, ces représentations du Tabernacle céleste constituent, du fait de leur forme semblable à un coquillage, des symboles de la Vierge et du Christ. Le coquillage étant identifié avec la Vierge et la perle avec le Christ-Vergbe impeccable.

Nous pouvons donc conclure que la scène du Tabernacle a connu depuis ses premières représentations une longue évolution à travers laquelle sa symbolique s'est élargie, approfondie et constamment enrichie en recevant de nouvelles couches, conditionnant ainsi une modification de son iconographie. Alors que son contenu original présentait un caractère christologique, le Tabernacle et les objets qu'il renferme, ont reçu, par la suite, à travers le Christ, un sens mariologique. Simultanément, cette scène renferme une symbolique eucharistique en tant que lieu du sacrifice du Christ et de la Vierge, tandis que la présence de Moïse et d'Aaron symbolise l'unité du pouvoir spirituel et temporel dans la société byzantine. La représentation du Tabernacle dans l'autel résulte donc de son contenu renfermant de multiples symboles, exprimé dans les textes religieux qui sont lus et chantés dans cette partie de l'église ainsi que dans la liturgie qui s'y déroule. Par son contenu, sa place dans l'église et la façon dont elle est représentée, la scène du Tabernacle à Dečani constitue un exemple original et une somme des couches symboliques qui, au cours des siècles, ont été élaborées en un ensemble indissociable.

THE REPRESENTATIONS OF SUN AND MOON AT DEČANI*

SRDJAN DJURIĆ

In the fresco-painting of Dečani there are two scenes where the sun and the moon are shown — the Crucifixion and the Last Judgement. The Crucifixon lies in the lower portion of the northern wall of the area under the dome (Fig. 1).[1] The main elements of the scene — Christ crucified in the middle, a group of women with the Virgin and apostle John on the left, and a group of soldiers and citizens to the right — are enlarged by a detail of soldiers gambling for Christ's robe in the left and resurrected individuals in the right bottom corner All these figures are enclosed within the walls of Jerusalem which are in the background. Above these walls, to the left and to the right, are the sun and the moon (Fig. 2 and 3).

Both celestial bodies are tear-shaped with the round bottom part of the tear-shape pointing towards the cross. From the inside of the white cover over the sun, at the pointed end of the tear, emanate six rays in a fan-like fashion. Inside the white surface of the tear are gray and red areas identical in shape to the white area. In the middle there is the personification — a young auriga Helios, whose naked body is wrapped in a chymation — drawn sitting with his back turned to the viewer. His function as the driver of the sun chariot is hinted at by two white ends of a rope which are fluttering behind his head. With his right hand he is pointing ahead, while his left hand is raised with open plam in a gesture of adoration. On the edges the moon is white, the interior is bluish. A semicircular area is taken up by the crescent of the moon, whereas at both ends there are eight-rayed stars. From the half circle towards the cross are directed three rays of light. Within the area of the moon there is the figure of Selene with her top torso naked. She crouches with her back towards Christ, but her head and look turned towards him. She holds her right hand on the knee, while her left hand is spread in front of her.

In the vaults of the western bay ofthe nave is the scene of the Last Judgement.[2] In the western section of the cross-vault is the painting of Christ in a mandorla, sitting on the throne shaped as a coffin, carried by two angels. Christ-Judge is bare-faced with both hands held widely aside, fingers in the form of *benedictio latina*. In the northern section of the vault is the sun (Fig. 4), followed by two angels with candle-sticks, and in the southern one is the moon (Fig. 5), with the heavenly vault as a roll unfolded by another pair of angels. Both celestial bodies are depicted as pointed balls, and are almost identical to the tear-shape forms of heavenly luminaries from the Crucifixion. The sun in the presentation of the Last Judgement

* This text is the enlarged version of the one submitted at the Dečani Symposium, entitled *The Sun and the Moon in the Crucifixion Scene in the Church at Dečani.*

[1] Decsription of the scene in V. R. Petković — Dj. Bošković, *Manastir Dečani*, I—II, Beograd 1941, 30.

[2] Description of the scene in *ibid.*, 53.

is slightly different, having a complex geometrical form, and is completely separated from the triangular point by a wide cover. The sun and the moon differ from those in the Crucifixion, for they are presented as winged buste; the sun as a winged king, dressed in the imperial garment and with the crown on his head, the moon as a girl clothed in a sleaveless dress. Both figures offer their hands in adoration.

The first five days of the Creation from the cycle of Genesis are represented in the vaults of two western bays of the parekklesion of St. Demetrios, in the northern aisle of the Dečani church.[3] Personifications of day and night, as winged maidens with a lifted torch (day) and a stroke one (night), are shown in the first day,[4] as well as in the fourth day of Creation.[5]

Since the biblical text of the fourth day of Creation gives refferences to the luminaries of day and night — i. e. the sun and the moon — the figures, or personifications, of those two celestial bodies are most often represented in the Genesis scenes.[6] This time, however, Petković was right explaining the figures from the fourth day of Creation at Dečani as "... allegorical figures of the day and the night which... symbolize the luminaries of the day and the night (i.e. the sun and the moon).[7] These personifications are virtually the same as those from the first day of Creation, where the subjects are exactly the day and the night, and differ from personifications of the sun and the moon in the Crucifixion and the Last Judgement.[8]

Representations of the sun and the moon are common in Crucifixion scenes as early as the 6th centry A. D. in eastern and western iconography. The presence of two celestial bodies in this composition has been variously interpreted.[9] Doubtless the account in the Gospels was not the sole basis of these artistic interpretations, because in that story we are dealing only with an eclipse of the sun which occured just before Christ died. However, being the center of evangelical, liturgical and dogmatic teachings, it lent itself to acquiring new meanings and associations which appear in early writings of the Fathers. The fulfilment of the Law and Prophets, caused by the Crucifixion, explains the figures of the Church and the Synagogue, which are symbols of the Old and the New Testament.[10] Even the Virgin has been interpreted as a personification of the Church which grew out of Christ's death.[11] Therefore two celestial bodies acquired the meaning of the individuals participating in these events. Theologians in the Middle Ages referred to Christ — ΗΛΙΟC ΔΙΚΑΙΟCΥΝΗC — represented by the sun, whereas the Church (Ecclesia) is symbolised by the moon.[12]

[3] *Ibid.*, pl. CCLII, 1, and CCLVII, 1.

[4] *Ibid.*, CCLII, 2 and CCLVII, 1.

[5] *Ibid.*, CCLII, 2.

[6] See the scheme of the fourth day of Creation in octateuchs in J. Lassus, *La création du monde dans les octateuques byzantins du douzième siècle*, Académie des inscriptions et belles-letres, Fondation Eugène Piot, Monuments et mémoires, Tome soixante-deux (Paris 1978), 110.

[7] *Dečani*, 47.

[8] In the iconographical scheme of the fourth day of Creation in the Genesis cycles in octateuques, the sun and the moon are shown as discs (Lassus, *op. cit.*, n. 6 supra) and they are quite distinct from the same figures in the first day, where they are complete figures — Day and Night, with torches in their hands — and such a personifications are never used for the sun and the moon. On personifications see Lj. Popović, *Personifications in Paleologan Painting 1261—1453*, Phil. Diss. 1963, Ann Arbor Microfilm, Ann Arbor 1969 (on day and night pp. 85—90 and Catalogue). See also I. Đorđević, *Stari i Novi zavet na ulazu u Bogorodicu Ljevišku*, Zbornik za likovne umetnosti 9 (Novi Sad 1973), 15—25, especially 19—23. To the group of personifications of light and darkness could be added some examples of this kind of representations on lithurgical scrolls of South Italy (S. Tsuji, *Analyse iconographique de quelques miniatures des Rouleaux d'Exultet dans leur rapport avec le texte*, Studia artium Orientalis et Occidentalis, 1: Problems in the Relation between Text and Illustration (Saoo 1982), 15—28.

[9] Popović, *op. cit.*, (n. supra), 77—8; E. Kirschbaum, ed., *Lexicon der christlichen Ikonographie*, art. »Sonne und Mond« (H. Laag), col. 178—80; L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, III, Nouveau Testament, Paris 1956, 486; Н. Покровскій, *Евангеліе въ памятникахъ иконографіи, преимущественно византійскихъ и русскихъ*, С. Петербургъ 1892, 368—369.

[10] Reau, *op. cit.*, (supra), 487—8; Popović, *op. cit.* (n. 8 supra), 187—98; G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Band 4, 1, Gütersloh 1976, 45—68.

[11] E. Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle*, Paris[4] 1947, 193—5; Reau, *op. cit.* (n. 9 supra).

[12] For the exegesis of the sun and the moon cf. n. 9 supra. The sun and the moon are imperial symbols (for emperor and empress) and should reflect the symbolical meaning of celestial bodies as Christ and the Virgin (see n. 23 infra).

The sun and the moon in Mediaeval art, both Western and Byzantine, are most often shown as heads inscribed in discs, usually with emanating rays. This form of two luminaries, as well as their symetrical position were constantly present during the Middle Ages, particularly when it was necessary to indicate heaven or universe.[13] This appearance of the sun and the moon is transfered to the first representations of the Crucifixion.[14] The changes in the position of the sun and the moon in Byzantine art is attested only in the 11th century, in the mosaics of the church of St. Luke in Phocis, where the heads of the luminaries are turned in the same direction, i.e. the sun looking at Christ, and the moon to the opposite side.[15] It would not be surprising if this change was due to the liturgical influence. Namely, paraphrazing the story from the Gospels, the liturgical poetry speaks about "the substance illuminated by the light of suffering",[16] "on the cross, the unsetting sun, which eclipse the world",[17] or "the sufferer shines with the sunshine... he lights the souls of the humble and disperses the darkness of passion and temptation and destroys the profound demonic gloom",[18] the last citation being the closest to the comprehensive background of the immage. The darkness of passion and temptation, and the demoniac depth of obscurity is symbolized by the moon, with its head turned away from the cross, as if fleeing from "the unsetting sun" and "the sunshine of the sufferer". In any case, this idea about the presence of celestial luminaries in the Crucifixion scenes lasts till the middle of the 14th century. The example of Dečani, with the Sun turned to the corss and the Moon turned away from it, is one of the last of this type in Byzantine art.[19]

The iconography of the Last Judgement is much younger than Crucifixion, especially if we consider only full shapes of this representation, made during the 9th—10th centuries.[20] The sun and the moon are absent from the first scenes of the Last Judgement, but otherwise, in the vision-scenes, even from Early Christian times they follow Christ-Pantokrator.[21] The transmission of figures of celestial luminaries from vision-scenes into the Last Judgement could be easily explained by the vicinity of the two themes.[22] The transfer of meaning, however, started much earlier, when simbols of cosmic power of imperial authority were moved from the imperial iconography of Late Antiquity to the iconography of the Early Christian art.[23] The sun and the moon in the Last Judgement are most closely related to the representation of heaven, having a place in the iconography of this composition with the most direct cosmological basis in the whole mediaeval period.[24] Moreover, it could be said that the Last Judgement, or the Second Coming, introduces the hieratic image of the universe in its permanent, definite order, unlike the image of universe represented in the cycle of Genesis.[25] The conception revealed by Byzan-

[13] A. Grabar, *L'iconographie du ciel dans l'art chrétien de l'Antiquité et Moyen Age*, Cahiers archéologiques 30 (1982), 5—24.

[14] As is Rabula gospel or ampulas from Monza; see Покровский , *op. cit.* (n. 9 supra), 368.

[15] E. Diez and O. Demus, *Byzantine Mosaics in Greece: Hosios Lucas and Daphni*, Cambridge, Massachusetts 1931, 69, pl. XIII in colour.

[16] Octoechos, 7th mode, Friday, canon, 7th song, martyricon.

[17] Ibid., 4th mode, Friday, after the 3rd Stichologia, kathisma.

[18] Ibid., 6th mode, Friday, canon, 9th song, martyricon.

[19] The same detail in the Crucifixion from the church of the Resurrection of Christ in Veria, only few decades younger: Στ. Πελεκανίδης, Καλλιέργης, ὅλης Θετταλίας ἄριστος ζωγράφος, Ἀθῆναι 1973; the iconography of Crucifixion pp. 64—6.

[20] И. В. Покровскій, *Страшный суд въ памятникахъ византійскаго и русскаго искусства*, Труды VI Археологическаго съезда въ Одессе (1884), том III (Одесса 1887), 370—381.

[21] See n. 9 supra.

[22] G. Millet, *La dalmatique du Vatican*, Paris 1945, 57, and index on p. 110 («Soleil et lune»).

[23] F. Tinnefeld, *Selene an der Seite des Helios, zum Geschichte eines Symbols in der Hófischen und Theologischen Literatur von Byzanz*, From Late Antiquity to Early Byzantium, Proceedings of the Byzantological Symposium in the 16th International Eirene Conference (ed. Vladimir Vavřinek), Praha 1985, 231—5. The migration of elements of imperial iconography into Early Christianity: A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936, 98—124.

[24] B. Brenk, *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends*, Wien 1966, passim; A. Grabar, *Les voies de la création en iconographie chrétienne, Antiquité et Moyen Age*, Paris 1979, 153—5.

[25] C. Hahn, *The Creation of the Cosmos: Genesis Illustration in the Octateuchs*, Cahiers archéologiques 28 (1979), 29—40; J. Lassus, *La création du monde dans les octateuques byzantins du deuxièmme siècle*, Académie des inscriptions et belles-letres, Fondation Eugène Piot, Monuments et mémoires, Tome soixante-deux (Paris 1978), 85—146.

tine iconographers in such a cosmological composition is inseparable from the "Christian Topography" of Cosmas Indicopleustes, which created the prototype for a Christian image of universe.[26]

Iconographers of the Middle and Late Byzantine periods in their representation of heaven differ considerably from the creators of represenatative forms during Early Christianity or from their contemporaries in the West.[27] The first find their mode of expression in the "scientific" method of depicting heaven, unlikely to the "optical" method, used by Early Chirstian and mediaeval Western iconographers, according to the terminology employed by A. Grabar.[28] After Grabar, the representative sample of the "scientific" iconography of heaven in Byzantine art is a miniature from the homilies of James of Kokkinobaphos, where angels unfold the heavenly scroll above which stands the supreme hierarchy of the heavens, in the so-called "invisible heaven", which, being invisible, is not represented by any symbol.[29] The representations of the sun and the moon have not passed any specific transformation as a port of "cosmological" composition, i.e., a part of the "visible heaven". We could only refer to an "internal" development — development of personifications inside the very symbol — and not to a change of the external form of the sign. Before the full development of the Paleologan Renaissance, Byzantine art has neither whole personifications of celestial bodies nor half-size figures.[30] As a rule the personified celestial body was depicted like a head, sometimes crowned, inscribed into a circle.[31] In the art of the Carolingian or Ottonian epoch, which was based much more upon Antique or Early Christian models, personifications of the sun and the moon are shown precisely as whole figures or half-figures.[32] Unlike the "mythological" iconography of the West, the Byzantine one distinguishes two types of signs of the sun and the moon. In the first one the sun is a red circle with a head inscribed, and the moon is the blue crescent.[33] The second iconographic type are the representations of the sun and the moon with emphasized features of celestial bodies, where the red and blue circles are surrounded with lighting rings, with rays spreading out of them, or without them. Such are the sun and the moon in the Crucifixion scenes on the Reliquiary of the True Cross in Sancta Sanctorum of the Vatican City and in the churches at Göreme.[34] A kind of transitory iconography between two types was found on figures of the two celestial bodies shown as heads in lighting discs.[35]

It seems that a definite change occured at the beginning of the 14th century. This transformation was partly due to the general character of the Paleologan art, whereby personifications multiplied, while their aspect became increasingly complex.[36] In Bogorodica Ljeviška church at Prizren (1307), for the first time the sun and the moon are shown as personifications in tear-shaped covers, their very form alluding to the movement through the heavenly space.[37] In the

[26] W. Wolska-Conus, *La topographie chrétienne de Cosmas Indicopleustès: Théologie et science au VI siècle*, Paris 1962; C. Hahn, *op. cit.*, supra, 30—31, and note 5.

[27] A. Grabar, *op. cit.* (n. 13 supra).

[28] *Ibid.*, 5—10.

[29] *Ibid.*, 10—12.

[30] Popović, *op. cit.* (n. 8 supra), 77—78. An exception could be the sun from the Smyrna Physiologus (O. Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, vol. II, Berlin 1918, Abb. 471). On Physiologus see J. Strzygowski, *Des Bilderkreis des griechischen Physiologus* (= Byzantinische Archiv II), Leipzig 1899.

[31] As, for example, in Sopoćani (B. Živković, *Sopoćani, Les dessins des fresques*, Beograd 1984, 20). After Popović (*op. cit.*, n. 8 supra, p. 71) this is type a.

[32] W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz 1976³, Taf. 106, Nr. 229, 230 (half-figures), Taf. 102, Nr. 219 (whole figures).

[33] Like in Sta Maria Antiqua in Rome: P. Romanelli — P. J. Nordhagen, *Sta Maria Antiqua*, Rome 1964, Pl. VII.

[34] M. Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, Recklinghausen 1967, fig. 183 (Elmali Kilise), fig. 209 (Çarikl kilise), fig. 237 (Karanlik kilise).

[35] Lassus, *op. cit.* (n. 25 supra), Pl. II, C; Pl. III, A; ill. on page 106, 109, 113, 117, 119.

[36] Cf. Popović, *op. cit.* (n. 8); G. Babić in D. Panić — G. Babić, *Bogorodica Ljeviška*, Beograd 1975, p. 71 and notes 48—53.

[37] *Ibid.*, ill. 26. The same is the shape of planets in the representation of the psalm 148 in Lesnovo; cf. S. Đurić, *Hrist Kosmokrator u Lesnovu*, Zograf 13 (Beograd 1982), 65—71. On Dormition of the Virgin with flying apostles: S. Radojčić, *Die Reden des Johannes Damaskenos und die Koimesis-Fresken in den Kirchen des Kónigs Milutin*, Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik 22 (1973), 301—312 (Serbocroatian translation in his *Uzori i dela starih srpskih umetnika*, Beograd 1975, 181—193).

vault of the central bay of egsonarthex the unfolded scroll of heaven from the Last Judgement is painted. To the left and to the right of Christ are the celestial luminaries, as winged personifications with nimbs, inscribed in not complete tear-shape forms (Figs. 6, 7).[38] It is interesting to note that these forms — of "floating" celestial luminaries — were valid only in theophanic scenes, since in the composition of the Journey to Emaus the sun was depicted in its usual circular shape, with the personification inscribed.[39] The same holds true for the second section of the scene of the Last Judgement at Dečani, where the scroll of heaven is painted (Fig. 8): the Sun and the Moon are the winged personifications in discs, partly hidden behind the clouds.

The tear-shaped cover of the Sun and the Moon in Bogorodica Ljeviška is identical to the forms of nebulas in which the apostles in the scene of the Dormition float, or to the cover of planets that surround Christ-Cosmokrator in the representation of the Psalm 148 at Lesnovo.[40] The regular tear-shape, which the sun and the moon have in the Crucifixion and the Last Judgement at Dečani — compound of a circle and a triangle added to it — is absolutely identical to the astronomic al sign of the sun in Greek and Byzantine scientific manuscripts, being used permanently from the oldest conserved papyri.[41] The sign of the sun as a circle with the point inscribed, or the circle with rays, belongs to Western manuscripts, and since the time of Renaissance only.[42] The origin of the Greek and Byzantine sign for the sun has not yet been discovered, but the fact is that painted celestial bodies in various scenes, being the sun, the moon, the planets, or nebulas of floating apostles in the Dormition, are sometimes similar or identical to it (Fig. 9). If there are any doubts whethen irregular shapes of celestial bodies derive from the same sign, we could be sure that regular tear-shapes (as in the Crucifixion or the Last Judgement at Dečani) come from these signs. The original intention of iconographers was to stress the astronomical value of these celestial bodies, independently from the context in above mentioned scenes — which could be both dogmatic and liturgical.

The influence of astronomy on iconography of the 14th century corresponds to the great expansion of that science among scholarly Byzantines during that century.[43] It seems that astronomy underwent a renaissance at the court of Nicaea, along with art, and that knowledge of astronomy, rejuvenated also as the making of art, was based on experience and authentic activity of Antiquity too.[44] The majority of astronomical treatises of the 13th and 14th century Byzantium are not original works, but more or less transcripts and extracts from writings of astronomers of the Hellenistic epoch, or Arabian and Persian scholars. Still, there is a rather huge production of genuine scientific research. John Pediasimus with his commentary on Cleomedes, Maximus Planudes and his friend Manuel Bryennius, the man that had introduced Theodore Metochites into "the secrets of heaven"[45] appeared by the end of the 13th century. Metochites himself, one of the most learned man of Byzantium and the most powerful courtier of Andronicus II, wrote several treatises on the Ptolaemaic astronomy.[46] His pupil, Nicephorus Gregoras, continued further astronomic research, but some of the discoveries that he claimed were known not only in the 11th century Byzantium, but also in the 9th century Arabia and the 6th century India, originating probably from a previous Greek source.[47] More or less original astronomic works were written by Isaac Argirus, of which the most important are his treatise

[38] Panić — Babić, *op. cit.* (n. 36 supra). The drawing on p. 138 is not quite correct.

[39] *Ibid.*, Fig. 25.

[40] See n. 37 supra.

[41] O. Neugebauer, *On the Solar Symbolism in Greek Manuscripts*, Byzantinische Zeitschrift 52 (1959), 22. The origin of this sign is still unexplained.

[42] *Ibid.*

[43] The *Cambridge Medieval History*, IV. The Byzantine Empire, Part II: Gavernment Church and Civilization (ch. XXVIII, Byzantine Science (K. Vogel), 264—279; D. Pingree, *Gregory Chioniades and Paleologan Astronomy*, Dumbarton Oaks Papers 18 (1964), 135—160, specially 135—146.

[44] *Ibid.*, 135—136.

[45] *Ibid.*, 137.

[46] R. Guilland, *Études byzantines*, Paris 1959, 180—186.

[47] Pingree, *op. cit.* (n. 43 supra), 138. For a possible Greek source of the theory of precession and trepidation ibid. and n. 28.

on the computus, as well as astronomic tables for the year 1367.[48] To the intelectual élite that practiced astronomy in the middle of the 14th century Byzantium, belonged also the Isychast mystic and Thessalonican archbishop, Nicholas Kabasilas, who wrote commentaries on the Ptolaemaic astronomy, as well as Theodore Meliteniotes, with his Ἀστρονομική τρίβιβλος, where he explained the astrolab and commented on the Ptolaemaic astronomy.[49]

To numerous evidence of the influence of astronomy in the 14th century Byzantium, we, may add the activity of Nicephorus Chumnus, who, partly engaged in astronomical questions, rejected "the Ptolaemaic approach" of Byzantine astronomy countering it with classic Platonic theories.[50]

Less important to us, although significant, is the problem of authenticity of Byzantine astronomic theories and relying upon contemporaneous Arabic sources, considered as a "progressive current" among the intellectual élite of Byzantium.[51] On the other hand, one cannot deny the openness of Byzantine astronomy to the influences from another part of the civilized world — from the West. So, John the Astrologer made the Byzantine version of Alphonsin's tables in Cyprus 1340, and Demetrius Chrysoloras made a version of Latin tables.[52] Chrysococces and Eugenicus in the 40 — 50-ties of the 15th centuty wrote commentaries on the Hebrew tables, written during the 70-ties of the preceeding century.[53]

Generally speaking, it seems that contemporaries in Byzantium could have a twofold approach to the representations of celestial bodies in plastic arts. On the one hand, astronomic manuscripts were richly illustrated (which was rather normal in the West,[54] mostly with sketches and diagrams and, rarely, with the zodiac signs.[55] The scientifically accurats drawings of the surface of the moon which, for the *Treatise on the Moon* of the learned Thessalonican, Demetrius Triclinius, were designed by his fellow-citizen, the painter Astrapas, at the beginning of, the 14th century,[56] could be considered as an absolutely isolated event. On the other hande astronomic illustrations are sometimes inserted in biblical texts — then quite the opposite type, imaginative and full of details — as is the bock about Job, psalms, the story of Jubal, etc. These two, only superficially seen opposites, could be easily reconciled by the indirect conclusions about the existence of a far greater number of astronomic and astrologic illustrations that have not been preserved to us. It is hard to immagine that all this representationally very rich iconography could be created without an intercessor — that should be original astrono-

[48] *Ibid.*, 138, n. 25 and p. 145; G. Mercati, *Notizie di Procoro e Demetrio Cidone, Manuele Caleca e Teodoro Meliteniota...*, (= Studi e testi 56, Vatican City 1931), 233—236, and passim.

[49] For Nicholas Cabasilas: Pingree, *op. cit.* (n. 43 supra), 140 and n. 35; H. G. Beck, *Kirche und Theologische Literatur in Byzantinischen Reich*, München 1959, 780—783. For Theodore Meliteniotes: Mercati, *op. cit.*, supra, 172—191. See also H. Usener, *Ad historiam astronomiae symbola*, Bonn 1876, 8—21.

[50] For the situation in Byzantium this kind of conservatism represented by Nicephorus Chumnus is characteristic (Pingree, *op. cit.*, n. 43 supra, 140 and n. 38). J. Verpeaux, *Nicéphore Chumnos*, Paris 1959 (for conflict between Chumnus and Meliteniotes pp. 52—62 and 151—170).

[51] Pingree, *op. cit.* (n. 43 supra), 145 and n. 65, 66.

[52] *Ibid.*, 145.

[53] *Ibid.*

[54] Fritz Saxl, *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters* (vol. I, Heidelberg 1915; vol II, Heidelberg 1926; vol. III, London 1953).

[55] For Antique and Early Byzantine astronomy see various studies of Otto Neugebauer. Reprinted in his *Astronomy and History, Selected Essays*, New York 1983, particularly pp. 1—157 and 273—371. For ancient astrology: O. Neugebauer — H. B· Van Hoesen, *Greek Horoscopes* (= Memoirs of the American Philosophical Society 48, Philadelphia 1959). On signs and symbols in astrological manuscripts see pp. 162—163. There are only a few painted signs of zodiac in Byzantine manuscripts. Cf., for example, Jubal and zodiac signs in Marc. gr. 516 (I. Furlan, *Codici greci illustrati della Bihliotheca Marciana*, vol. IV, Milano 1981, pl. 7), or Oxford Bodl. gr. Auct. F. 3, 25, fol. 1v [I. Hutter (ed.), *Corpus des byzantinischen Handschriften*, vol. I, Oxford Bodleian Library, Stuttgart 1977, ill. 433]. Cf. also a very rare case of representation of an astronomer with zodiac signs [D. Pingree, *An Illustrated Greek Manuscript, Commentary of Theon of Alexandria on the Handy Tables and Scholia and Other Writings of Ptolemy Concerning Them*, Journal of the Wartburg and Courtauld Institutes 45 (1982), 185—191].

[56] A. Wasserstein, *An unpublished Treatise by Demetrius Triclinius on Lunar Theory*, Jahrbuch des Österreichischen Byzantinistik 16 (1967), 153—174; S. Kisas, *Solunska umetnička porodica Astrapa*, Zograf 5 (1974), 35—37.

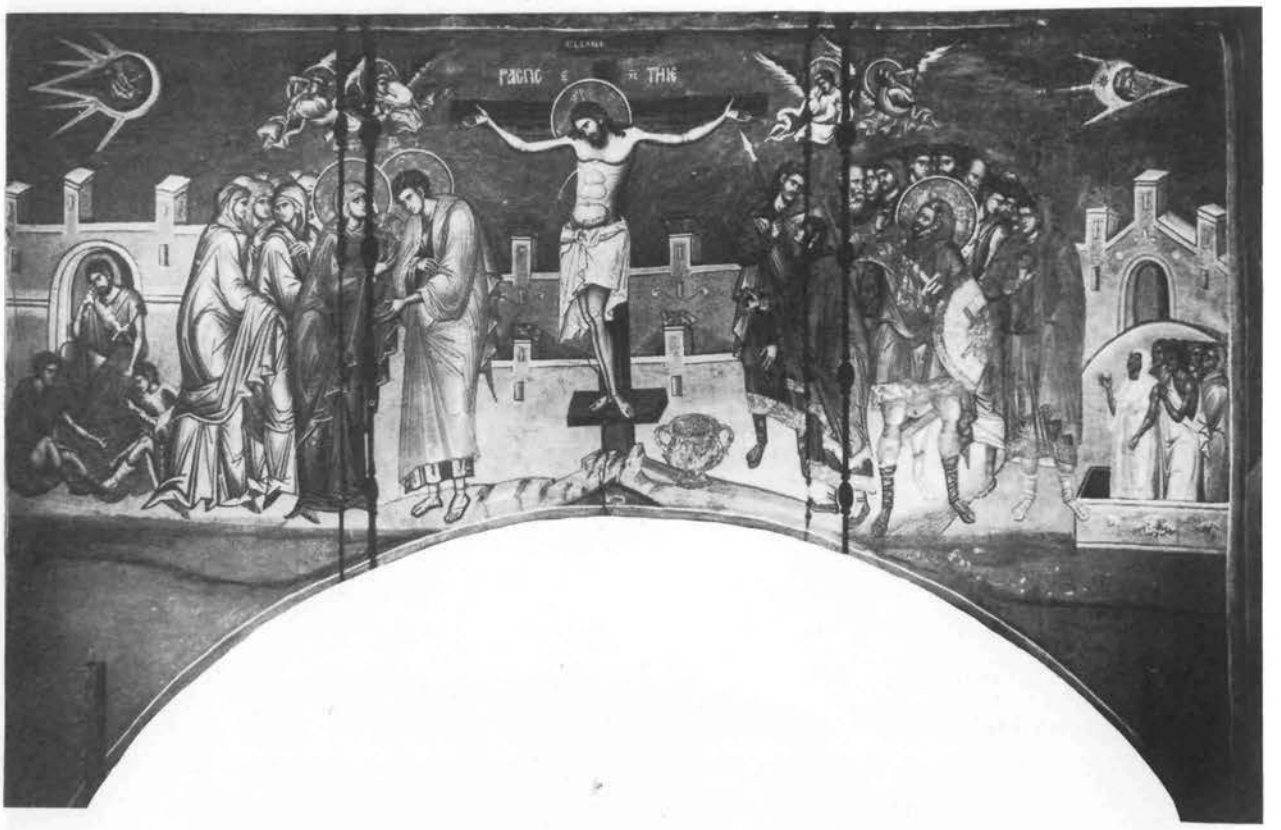


Fig. 1. Dečani, Crucifixion

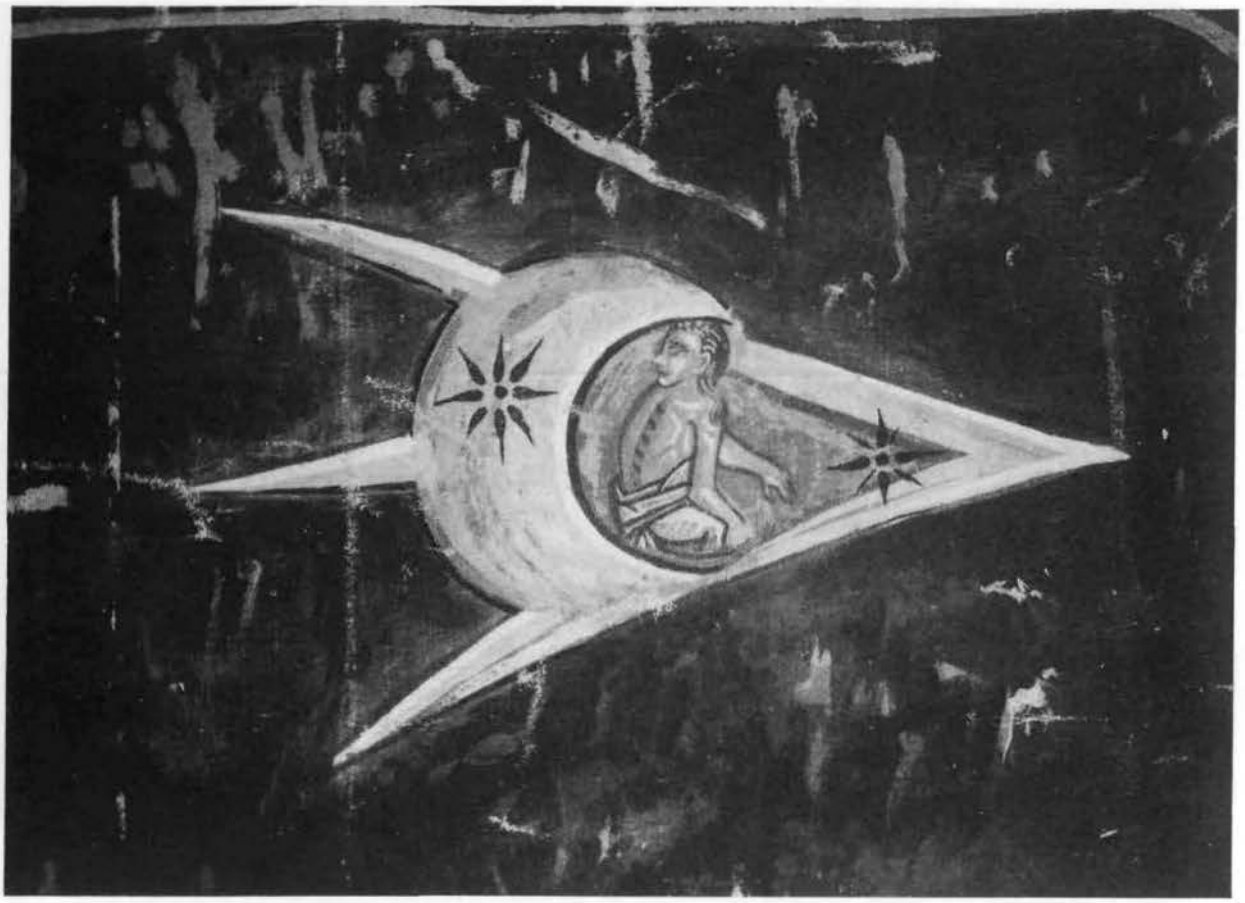


Fig. 2. The Sun, detail of Fig. 1 (the copy in the Gallery of Frescoes, Belgrade)

Fig. 3. The Moon, detail of Fig. 1 (the copy in the Gallery of Frescoes, Belgrade)

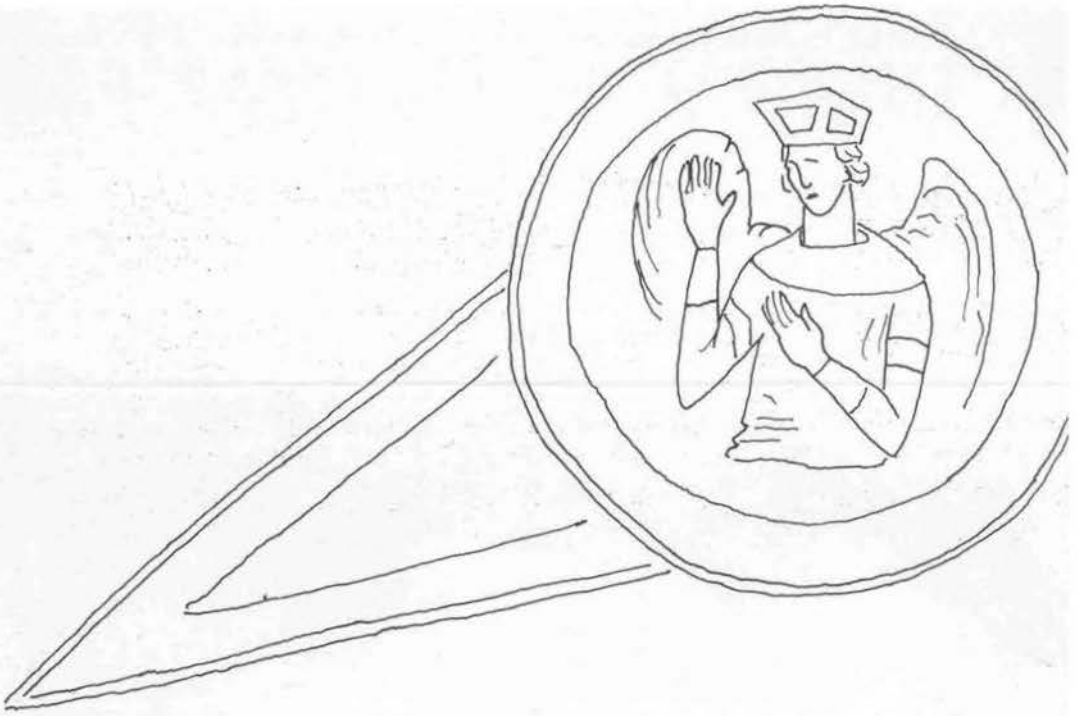


Fig. 4. Dečani. The Last Judgement, detail: the Sun

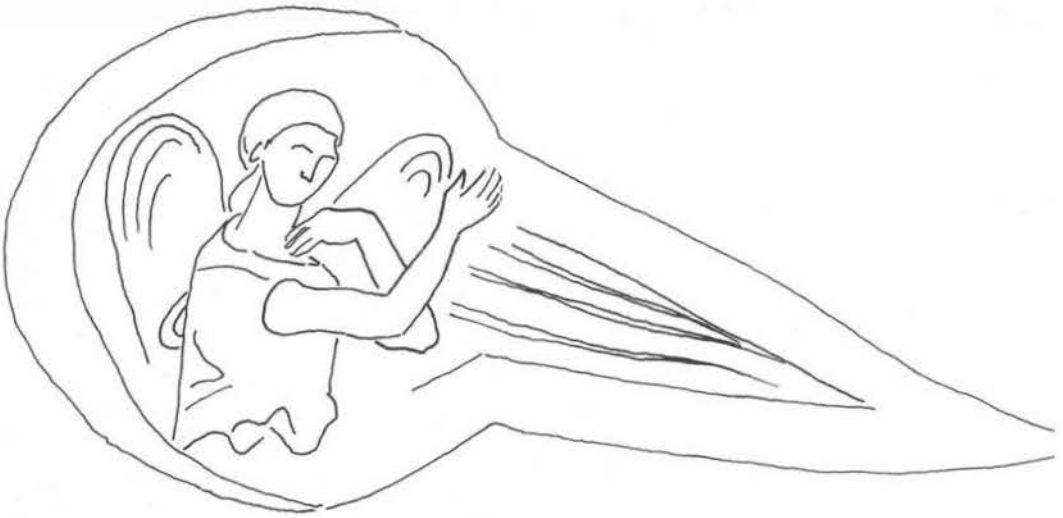


Fig. 5. Dečani. The Last Judgement, detail: the Moon

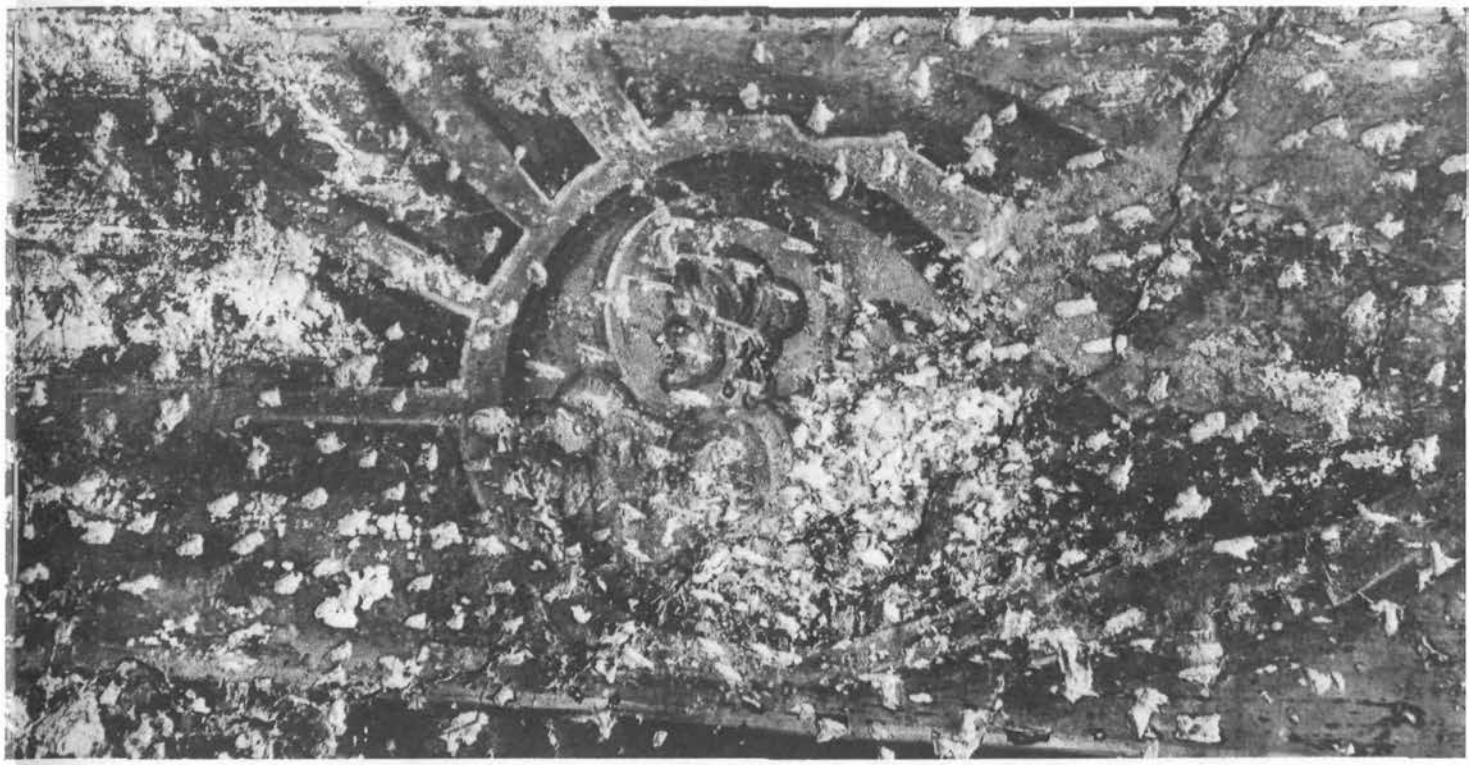


Fig. 6. Bogorodica Ljeviška, Prizren. Vault of exonarthex: the Sun

Fig. 7. Bogorodica Ljeviška, Prizren. Vault of exonarthex: the Moon

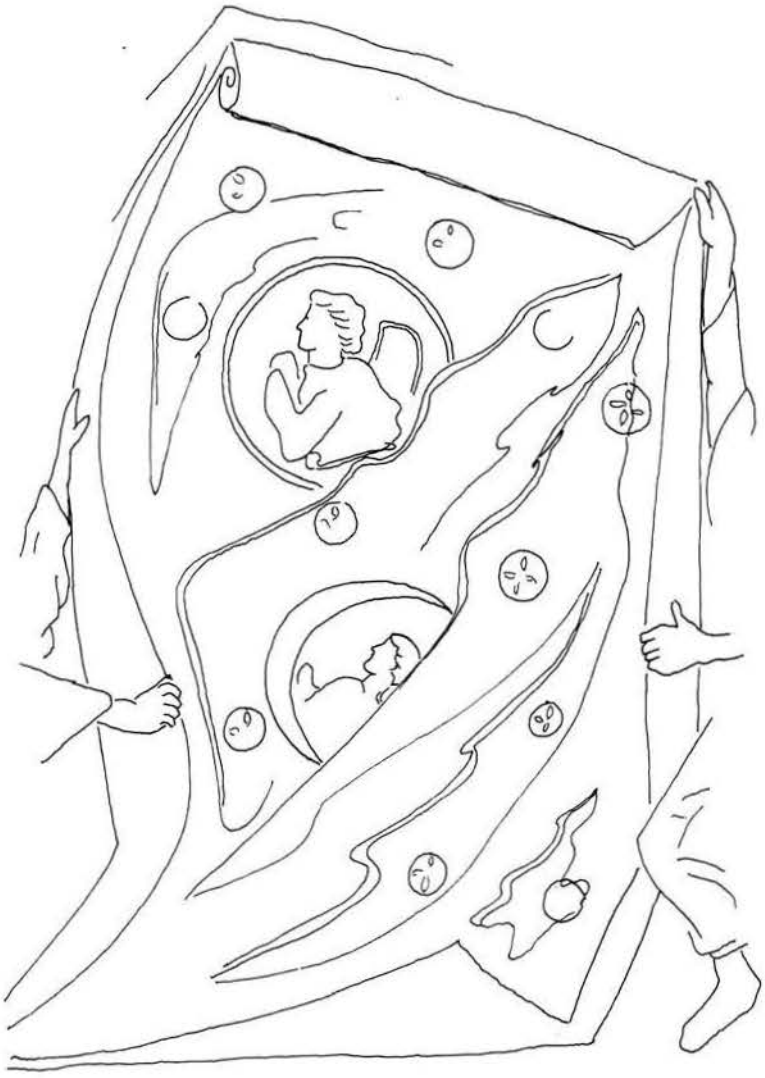


Fig. 8. Dečani. The Last Judgement, detail: the scroll of heaven

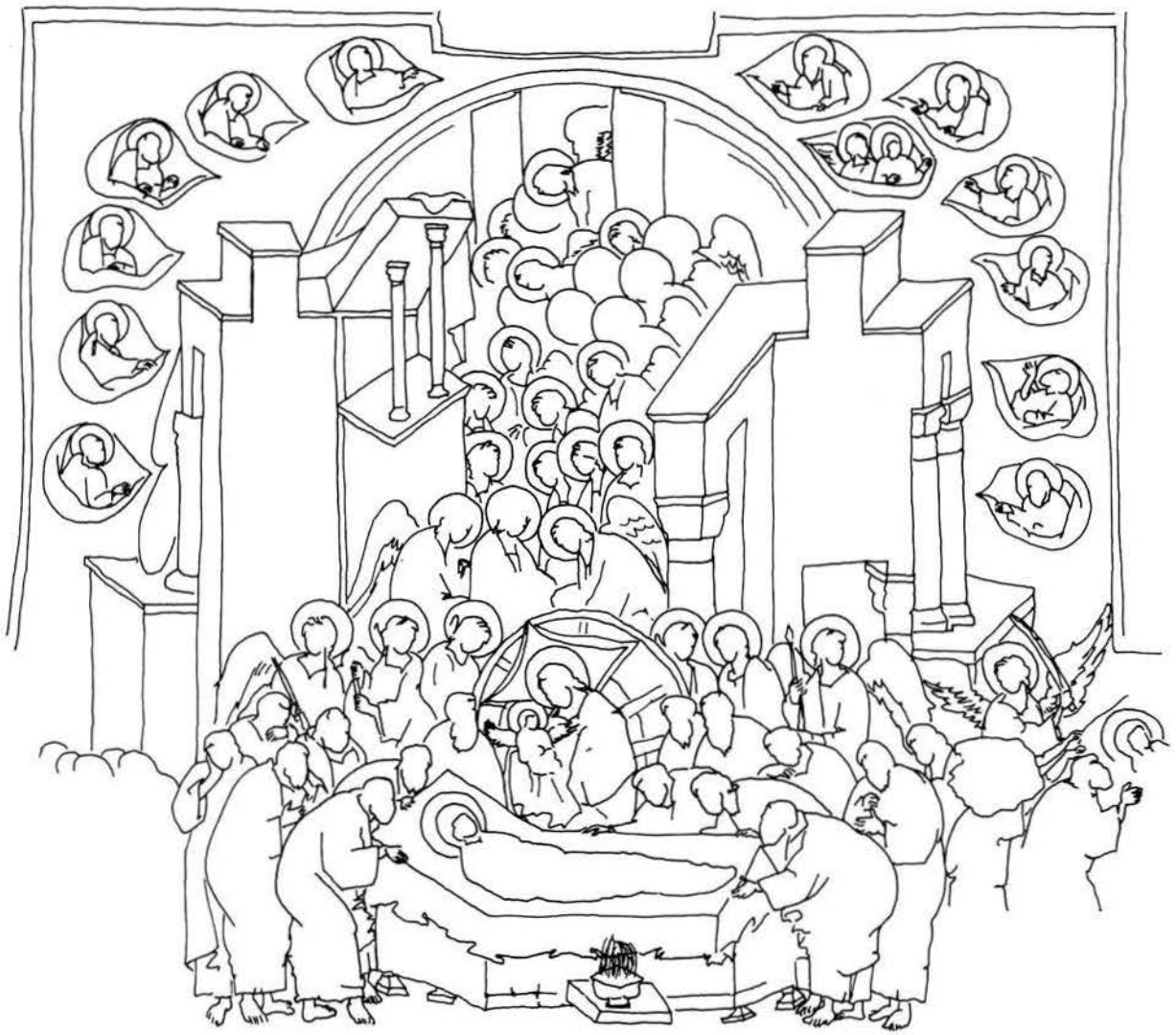


Fig. 9. The church of Saint Clement in Ohrid. Dormition of the Virgin

mical illustrations in texts. Some idea, however fragmentary it could be, of how these texts looked like, is given to us by rare astronomic illustrations from earlier[57] or later[58] period of Byzantine art than the one we are dealing with here.

Serbian mediaeval painting contains several precious representations — personifications of celestial bodies from Dečani, the plants and the zodiac from Lesnovo, or the sun and the moon from Bogorodica Ljeviška church — which confirm not only the existence of astronomy in Serbia of that time and in Serbian mediaeval art — but indicate how these representations could have looked in other Byzantine monuments. It is a fact, shown both in the compositions of Crucifixion and the Last Judgement, that the iconography of celestial bodies did not progress after the middle of the 14th century. After Dečani and Lesnovo, there are no imaginative representations of the sun, the moon, or the planets. However, precisely in the Crucifixion scenes, from the beginning of the 14th to the middle of the 15th century, personifications of the sun and the moon have earned the right to their tear-shaped cover, being in that epoch a fairly regular appearance.[59] But it is unclear how many contemporaries really knew its origin from the astronomical sign of the sun from Greek and Byzantine manuscripts.

ПРЕДСТАВЕ СУНЦА И МЕСЕЦА У ДЕЧАНИМА

СРЂАН ЂУРИЋ

Сунце и Месец су у Дечанима приказани на композицијама Распећа и Страшног суда. Небеска тела у Распећу налазе се у горњим угловима сцене. Капљичастог су облика, окренута округлинама ка крсту. Унутар омотача су персонификације: Сунце је млади аурига Хелије, а Месец нага Селена. У Страшном суду Сунце и Месец су у истоветним капљичастим омотачима, али су персонификације другачије; Сунце је крилата фигура у краљевској одори, а Месец девојка у хаљини без рукава. Сунце и Месец су појединости познате још у најранијој иконографији Распећа. Обично су приказивани главе уписане у дискове у симетричном положају. Прво нарушавање овакве замисли забележено у XI в. у Св. Луки у Фокиди, када се Месец окреће леђима од крста — можда се сме приписати утицају литургијске поезије која говори о Христу „Сунцу" које разгони „демонски мрак" (Месец). У Страшном суду, чија је потпуна иконографија створена тек у IX—X в., небеска светила нису одмах нашла места. Њихов „улазак" у иконографију Страшног суда може се приписати преношењу значења из композиција Христових визија, где они, још од ранохришћанских времена, прате Христа-Космократора.

[57] Izbornik of Svjatoslav (M. D. Grmek, *Les sciences dans les manuscrits slaves orientaux du Moyen âge*, Université de Paris, Histoire des sciences, Conférence faite au Palais de la Découverte le 6 juin 1959, Paris 1959, 8 and n. 6 and *Christian Topography of Cosmas Indicopleustes* (the most receut discussion of problem of its miniatures in: Hahn, *op. cit.* (n. 25 supra) pp. 30—31, zoith bibliography).

[58] I. Hutter (ed.), *Corpus des byzantinischen Handschriften*, vol. III, Stuttgart 1982, Nr. 194, fig. 679 (Astrological poem of John Kamateros); M. Harisijadis, *Psaltir R. 29 sa ilustrovanim mesecoslovom Patrijaršijske biblioteke u Beogradu*, Zbornik za likovne umetnosti Matice srpske I (Novi Sad 1965), 175—195; ead., *Astronomski, astrološki i drugi podaci i njihove ilustracije u Studeničkom zborniku Univerzitetske biblioteke u Bolonji*, Zbornik istorije književnosti, Odeljenje jezika i književnosti SANU, knj. 10 (Beograd 1976), 283—296; V. Molé, *Minijature jednog srpskog rukopisa iz god. 1649 sa Šestodnevom bugarskog egzarha Joana i Topografijom Kozme Indikoplova*, Spomenik SAN XLIV (1922).

[59] See, for example, numerous representations in Serbian psalter: Suzy Dufrenne — Svetozar Radojčić — Rainer Stichel — Ihor Ševčenko (Hans Belting herausgegeben), *Der Serbische Psalter*, Text, Wiesbaden 1978, fol. 14v, fol. 19, fol. 31 (Crucifixion), fol. 131v, 181, fol. 185; and explanation of Suzy Dufrenne on p. 196 and n. 50, and p. 198.

Сунце и Месец у византијској уметности нису, све до раздобља Палеолога, ни доживели неки посебан развој, већ се унутар светлећег диска у различитим епохама смењују уписане главе, или, ређе, попрсја персонификација. Тек у Богородици Љевишкој у Призрену, после 1307, Сунце и Месец су представљени као персонификације уписане у капљичасти омотач, који обликом алудира на кретање небеским пространством. Капљичасти омотач се јавља још и на небулама у којима лебде апостоли у Успењу Богородице у истом раздобљу, или као пловило планета из псалма 148 у Леснову. Овај капљичасти облик једнак је астрономској скраћеници Сунца у старогрчким или византијским рукописима. Када се употребљавао овај облик за небеска тела, намера је свакако била да се истакне њихова астрономска вредност, без обзира на њихов догматски или литургијски смисао у композицији. Управо у раздобљу Палеолога астрономија у Византији доживљава своју ренесансу, зачету још на изгнаничком царском двору у Никеји. Бројни су византијски мислиоци који су се бавили астрономијом, не увек на изворан начин, будући да је већина њихових дела представљала преписе, изводе и компилације хеленистичких, или арапских и персијских астронома. Ту се појављују Јован Педијасим, Максим Плануд и Манојло Вријеније, који је Метохита упутио у тајне неба. И Теодор Метохит пише неколико расправа о птолемејској астрономији. Оригиналне радове пишу Нићифор Григора и Исак Аргир, овај потоњи већ у другој половини XIV столећа. Конзервативну грану византијских звездознанаца заступа Нићифор Хумнос, који птолемејској астрономији претпоставља класичну платонску теорију неба. Да византијска наука није била само конзервативна, сведоче и византијске савремене верзије јеврејских и латинских астрономских табела, које праве Јован Астролог, Димитрије Хрисолорас, Јован Хрисокок и Марко Евгеник.

Астрономски рукописи у Византији су углавном илустровани дијаграмима и шемама, а сасвим изузетно фигуралним представама, што је далеко чешћи случај на Западу. Са друге стране, илустрације астрономског карактера убацују се у неке библијске текстове, као што је то књига о Јову, прича о Јубалу, или псалми. Ова привидна супротност могла би лако да се измири посредним закључивањем о далеко већем броју астрономских и астролошких илустрација који није остао сачуван или још није познат до данас. О томе нас обавештавају ретке астрономске представе из ранијег или познијег византијског периода од оног којим се овде бавимо.

У српском сликарству средњег века сачуване су неке драгоцене представе — дечанске персонификације небеских тела, исти ликови у Богородици Љевишкој, или лесновска небеска тела — које не говоре само о присуству астрономије у Србији, већ дочаравају могући изглед ових представа, сада изгубљених, и у другим византијским споменицима. Средина XIV столећа, у исто време, јесте и врхунац астрономског утицаја на византијску иконографију, али и последње раздобље у коме се он тако јасно испољава.

THE CYCLE OF SAINT GEORGE IN THE MONASTERY OF DEČANI

CHRISTOPHER WALTER

The biographical cycle of Saint George at Dečani is situated in the upper part of the north--east corner of the narthex. Below it, on the east wall, is an unusual form of the scene of officiating bishops, in which the dead Christ is represented, rather than the infant Christ, as the sacrificial oblation. On the north wall there is a much deteriorated representation of a person with a young, beardless face, who is led towards the enthroned Christ by a saint whose identity as Saint George is confirmed by the remaining letters of the accompanying legend (Drawing 1). Below this scene is a sarcophagus, while, on the floor, are commemorative burial stones.

The import of this *ensemble* was established by Vladimir Petković.[1] His identification of the scene above the sarcophagus as a donor portrait, figuring Đurđe Ostouša Pećpal, a relative of Tsar Stefan Dušan, has not been called in doubt, although, unfortunately, no trace of the legend which would have accompanied it has survived. Pećpal is, apparently, presenting a bag of money to Christ. The burial stones commemorate members of the Pećpal family, although George himself was actually buried elsewhere, near to the portrait of Saint Ephrem whose name he took when he became a monk.

This corner of the narthex was therefore destined from the beginning to be, as it were, the mausoleum of the Pećpal family. That Christ should be represented as dead in the scene of the officiating bishops, as he frequently appears on the *epitaphios*,[2] is probably significant. An analogy of the money bag as signifying a gift, replacing the more widespread iconography of a model of the church, is provided by the portrait of the emperor in the Zoë panel in the south gallery of Saint Sophia, Constantinople.[3] However, since a bas-relief of Saint George and the Dragon is placed on the west façade of the church, somewhat surprisingly since it is dedicated to Christ Pantocrator, while Saint George's portrait recurs more than once in the painted decoration inside,[4] one might be tempted to infer that George Pećpal's munificence was not limited to financing the decoration of his own mausoleum.

Analogous examples of such an *ensemble* connected with a donor whose name is known are provided by the chapel dedicated to Saint George at Saint Sophia, Kiev (1046—1061/7),

[1] Vl. Petković, 'Portre jednoga vlastelina u Dečanima', *Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor* 13 (1933), p. 95—101. (I thank Danica Popović for bibliographical data about Pećpal.)

[2] Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church* (London 1982), p. 143—144, 203.

[3] N. Oikonomides, 'The Mosaic Panel of Constantin IX and Zoe in Saint Sophia', *Revue des études byzantines* 36 (1978), p. 219—232, pl. 1.

[4] Vl. Petković & D. Bošković, *Manastir Dečani* II (Belgrade 1941), p. 22, 25, 28. In the calendar n the narthex, there is also a scene of the execution of Saint George at the date November 26, *Ibidem*, p. 11. P. Mijović, *Menolog* (Belgrade 1973), p. 326, gives the date as November 23. According to the Typikon of the Great Church, *Le typicon de la Grande Eglise* I, edited J. Mateos (Rome 1962), p. 114, 115, a feast of the dedication of Saint George ἐν τῷ Κυπαρισσίῳ was celebrated November 26.

commissioned by prince Jaroslav;[5] the north aisle of the Anargyroi, Kastoria, commissioned by Theodore Lemniotes (*c.* 1180);[6] the narthex of Đurđevi Stupovi (1282/3), commissioned by Dragutin, who intended that church to be his mausoleum.[7] However, by far the most outstanding *ensemble* of this kind, associated with Saint George, is the church dedicated to him at Staro Nagoričino, commissioned by King Milutin (1316—1318).[8]

Vladimir Petković also published a detailed description of the biographical cycle of Saint George at Dečani, together with the accompanying legends.[9] Originally there were sixteen scenes, of which one is now lost and two are badly damaged; the other thirteen are in good condition. Two of these are trial scenes: George before the emperor Diocletian and George condemned to be executed. Five are scenes of torture: George attached to a pole and whipped with thongs, scraped with rakes or burned with torches; George beaten with clubs; George on the wheel. George is also represented in prison and being executed by the sword. Finally there are four scenes of miracles: George raising to life a dead man; George raising to life the ox of Glycerius; George felling idols; George and the dragon. Given that the scenes are disposed in the vault, on the spandrel of the arches and on the walls, their sequence is not so clear as that of the cycle at Staro Nagoričino. Since Petković's description is accurate and complete, there is no point in providing a new one here. Only on one point could a minor correction be made: Gojko Subotić has rectified the reading of the inscription in the narthex giving the date when the paintings were finished, as 1346/7.[10] However, Petković limited his study to a description of the cycle, although, elsewhere, in his monumental study of the programme of paintings atDečani, he offered an open invitation to other scholars to use his research in a more general account of the iconography of Saint George.[11]

A full study of the iconography of Saint George, particularly of his biographical cycle, is an obvious *desideratum*. Such a study already exists for Saint Nicolas,[12] but, for Saint George, there are serious difficulties. One is the abundance and dispersion of the iconographical material. Another is the extreme complexity of the literary tradition of the Saint George legends. A third difficulty arises from the extraordinary popularity of the cult of Saint George. He was, far more than Saint Nicolas, a symbolic figure, assimilating the characteristics not only of non-Christian figures of veneration but also of other warrior saints. Consequently all that can be offered here are some *notes et remarques* on the present state of research on Saint George, with particular reference to the cycle at Dečani.

THE CYCLE OF SAINT GEORGE

The first scholar to attempt to establish a full repertory of cycles of Saint George was Temily Mark-Weiner.[13] For the period from the tenth to the mid-fourteenth century, she identified thirty-seven painted cycles. Of these, three are in Cappadocia; six are in Georgia; five are on the territory of Medieval Serbia, to which may be added the cycle in the Tower of Saint George at Hilandar, Mount Athos; thirteen are on the island of Crete. Others are dispersed geographically: one at Stara Ladoga; one at Saint Sophia, Kiev; six on the mainland of contemporary Greece. Temily Mark-Weiner also noted five biographical icons from that period, or, more exactly, from the thirteenth and fourteenth centuries.

[5] V. Lazarev, Мозаики Софии Киевской (Moscow 1960), p. 52; Gordana Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines* (Paris 1969), p. 107.

[6] S. Pelekanides & M. Chatzidakis, Καστοριά (Athens 1984), p. 39, 44.

[7] V. Đurić, *Vizantijske freske u Jugoslaviji* (Belgrade 1974), p. 43.

[8] *Ibidem*, p. 51.

[9] Vl. Petković, 'Ciklus slika iz legende sv. Đorđa u Dečanima', *Starinar* 5 (1928—1930), p. 7—11.

[10] G. Subotić, 'Prilog hronologiji dečanskog zidnog slikarstva', *Zbornik radova vizantološkog instituta* 20 (1981), p. 111—135.

[11] Petković, *op. cit.* (note 4), p. 59.

[12] Nancy Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art* (Turin 1983).

[13] Temily Mark-Weiner, *Narrative Cycles of the Life of St. George in Byzantine Art* (Doctoral dissertation, New York 1977).

Although many cycles are too damaged for it to be possible to establish the full content of their programme, it seems that, at the beginning, it was limited to scenes from Saint George's Passion. The structure resembles that of Passion cycles of other martyrs: trial, torture, execution.[14] Of the torture scenes, by far the most common are those of scraping with rakes and the wheel, both of which recur at Dečani. However, one cannot infer from this that these two scenes, together with those of Saint George's trial and execution, constituted an 'archetypal' cycle, because other torture scenes occur already in the earliest cycles in Cappadocia.

Progresively, the number of torture scenes increases. Iconographically, they may be distinct or they may be variations on the same model. Thus, in the cycles at the Anargyroi, Kastoria (Drawring 2), and at Dečani (Photograph 1), the three scenes in which Saint George is attached to a pole and scraped with rakes, whipped with thongs or burned with torches all resemble each other closely. Since there is a considerable variety in the choice of torture scenes, as well as in the number, the cycle of Saint George is far less stereotyped than that of Saint Nicolas.

Another characteristic of the Passion cycle of Saint George is the multiplication of trial scenes. In the second, normally placed just before his execution, he may be accompanied by princess Alexandra, as at Staro Nagoričino, or alone, as at Dečani. In the cycle on one biographical icon at Saint Catherine, Mount Sinaï, there are three trial scenes, all obviously following the same model.[15] The number of variations in these cycles makes it likely that there was not a regular 'stemma', which would help the scholar to classify them according to different 're dactions'.

Miracles were introduced into the Saint George cycle from the twelfth century. The earliest evidence is in Georgia, where a cycle was painted at Ikvi consisting only of miracles.[16] The earliest surviving cycles of miracles are associated with the cult of saints who were not martyrs, like Saint Martin of Tours and Saint Nicolas. From the twelfth century, miracles were regularly added to the Passion cycle of Saint George. The four which recur most often figure in the cycles of both Staro Nagoričino and Dečani: raising a dead man to life; raising the ox of Glycerius to life; felling idols; rescuing the princess from the dragon.

THE RELATIONSHIP BETWEEN CYCLES AND LITERARY TEXTS

Little progress has been made to date in the task of establishing the relationship between the painted biographical cycles of Saint George and the relevant literary texts. It seems likely that, as in the case of Saint Nicolas, the first illustrators of the Passion of Saint George were only concerned indirectly with literary tradition, taking their models from the available iconographical repertory, except, perhaps, in the case of the torture on the wheel. However, as the number of scenes became greater and their subjects more varied, artists must have sought inspiration in one or other of the many accounts of Saint George's Passion and Miracles.

Long ago, the distinguished Bollandist, Père Hippolyte Delehaye, attempted a classification of the texts of the Passion.[17] He distinguished an early version, probably the archetype, which places Saint George's martyrdom under the legendary Persian king Dadianus, from a later 're-edition', which places it under the historical Roman emperor Diocletian. Later versions, while introducing new incidents, possibly adapted from the Lives of other saints, borrow

[14] Ch. Walter, "The London September Metaphrast Additional 11870", *Zograf* 12 (1981), p. 24.

[15] G. & Maria Sotiriou, *Icônes du Mont Sinaï* (Athens 1958), p. 149—157, pl. 167; K. Weitzmann, *The Icon* (London 1978), p. 106, pl. 34.

[16] Ekaterina Privalova, *Pavnisi* (Tbilissi 1977), p. 79, fig. 19.

[17] H. Delehaye, *Les légendes grecques des saints militaires* (Paris 1909); for the "archetype" see Fr. Cumont, «La plus ancienne légende de saint Georges», *Revue de l'histoire des religions* 114 (1936), p. 6—41.

for the most part from the early version and from the 're-edition'. One important variant introduces a recital about the childhood of Saint George. Since Delehaye's time, although new versions have come to light, there has been no attempt to revise his classification.[18]

The art historian's task would possibly have been facilitated if an illustrated manuscript of the Life of Saint George had survived. There were, in fact, two Metaphrastic versions. However, the only available evidence for the reconstruction of a hypothetical illustrated manuscript of the Life is provided by the representation of the torture of the wheel in the ninth-century Chludov Psalter,[19] the earliest surviving picture of a scene from his Passion, and a Latin illuminated manuscript which depends on Byzantine sources.

On some rare occasions, a relationship may be postulated between a specific text and the painted cycle. For example, the cycle at Dečani, which introduces scenes from Saint George's childhood, resembles the account in a manuscript known to have been at the monastery of Marko.[20] The cycle at Dečani is often compared with that at Staro Nagoričino, which would imply that both can be referred to the same version of Saint George's Life.[21] So far the literary source of the Staro Nagoričino cycle, whose legends are in Greek, has not been established. However for the Passion scenes, there are significant variations in these two cycles. At Dečani, there are three torture scenes in which Saint George is attached to a post, whereas at Staro Nagoričino there are only two. In this respect, the Dečani cycle is closer to that at the Anargyroi, Kastoria. Further, in the second trial scene at Staro Nagoričino, Saint George, accompanied by princess Alexandra, appears before Diocletian, as the legend confirms. At Dečani, Saint George appears alone, before king Dadianus, as, again, the legend confirms: исѣ цр҃ь Дадиꙗ... Curiously in the first trial scene, Saint George appears in both cycles before Diocletian. The legends at Dečani are in Old Serbian, and they are not direct translations of the legends at Staro Nagoričino. It is likely that the anomaly of making Saint George appear first before Diocletian and then before Dadianus was first perpetrated in a literary text which borrowed both from the early version and from the 're-edition' of the Life; this anomaly would not have been corrected in the Old Serbian translation. Both the original Greek text and the Old Serbian translation have yet to be identified.

The most significant contributions in recent years to the study of the literary texts about Saint George are concerned with his miracles.[22] Notably, the Georgian text of a collection of miracles, which would have been the source of the cycle of miracles at Ikvi, has been identified.[23] The earliest manuscript containing the text dates from the eleventh century. However, of the miracles represented at Ikvi, only one, that of Saint George rescuing the princess from the dragon (Drawing 3), was to figure regularly in his biographical cycle. The earliest manuscript containing a collection of Saint George's miracles in Greek also dates from the eleventh century.[24] However, it does not include the miracle of the dragon. This is first attested in Greek in a late twelfthcentury manuscript, in which it is added to a collection of other miracles, which figures as an appendix to an account of Saint George's Passion.[25]

The scene of Saint George accompanied by the princess, who leads the dragon towards the city of Lasia while her father, king Selinos, and the citizens look on from the ramparts, first

[18] Recent encyclopedia articles: D. Balboni, "Giorgio", *Bibliotheca sanctorum* 6 (1965), 512—531; R. Aubert, "Georges de Lydda", *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques* 20 (1983), 634—641 (with no reference to Georgia); W. Haubrichs, "Georg", *Theologische Realenzyklopädie* 12 (1984), 380—385.

[19] Marta Ščepkina, Миниятюры Хлудовской псалтыри (Moscow 1977), f. 44 (Psalm 43, 23).

[20] V. Đurić, „Nepoznati spomenici srpskog srednjevekovnog slikarstva u Metohiji", *Starine Kosova i Metohije* 2—3 (1963), p. 67—86.

[21] J. Myslivec, "Svatý Jiří ve východokřetanském umění", *Byzantinoslavica* 5 (1933—1934), p. 333—334.

[22] A.-J. Festugière, *Collections grecques de miracles* (Paris 1971), p. 259—272.

[23] Privalova, *op. cit.* (note 16), p. 71—73.

[24] J. B. Aufhauser, *Das Drachenwunder des heiligen Georg in der griechischen und lateinischen Überlieferung* (Leipzig 1911), p. 2—5.

[25] *Ibidem*, p. 31—33.

appears in Georgia, at roughly the same date as the earliest manuscript containing the literary account. It is therefore likely that the legend of the miracle originated in Georgia. The earliest representation on Byzantine territory is that at the Anargyroi, Kastoria (c. 1180), which is also roughly contemporaneous with the earliest Greek manuscript of the text. The scene was then to figure regularly in the iconographical repertory of Saint George.

However, as has been noted, three other miracles were introduced into Saint George's biographical cycle: the raising of the dead man and of the ox of Glycerius, and felling idols. These incidents were already recorded in his Passions. On the other hand other miracles in the collections, most of which were posthumous, were rarely represented in biographical cycles. The earliest manuscript in which the miracle of the dragon is integrated into Saint George's Life dates only from the sixteenth century.[26] Long before this, the miracle of the dragon was regularly integrated into the painted cycles, although there is much variety in the choice of its place in the sequence of scenes. At Staro Nagoričino, the four miracles are placed together, after the series of tortures and before the second appearance of Saint George before Diocletian. Thus they appear as a 'collection' or an 'appendix', although, of course, they do not correspond to any such collection in a literary text. The same four miracles are grouped together at Dečani. In this case the hypothesis of a direct dependence of this cycle on that at Staro Nagoričino is more plausible than in the case of the series of tortures and trial scenes.

TYPICAL SCENES: THE WHEEL AND THE DRAGON

Two scenes which occur in the cycle at Dečani merit a slightly more developed commentary. They are of the kind which I have named elsewhere *typical scenes*. Such a scene from the biography of a saint tends to occur more frequently than others and can be said to typify his life. Thus the typical scene for Saint John Chrysostom would be that of his inspiration by Saint Paul. The typical scene for Saint Nicolas is that of the Virgin giving him his omophorion, while Christ gives him a Gospel Book. This scene is never integrated into his biographical cycle.

The torture of Saint George on the wheel, which is represented at Dečani according to the habitual iconography, occurs in isolation only in the marginal Psalters. However, it can be considered a typical scene, firstly because it recurs almost invariably in his biographical cycle and secondly because it is likely that this torture, as it figures in his iconography, derives from the description in the Passions[27] (Photographs 2, 3, 4). Generally, in the literary sources, the wheel was an instrument for distending the limbs of the martyr. A graphic account of it can be found in the Fourth Book of Maccabees.[28] However, in the Passion of Saint George, it was rather an instrument of laceration. Knives were placed below it, which tore the martyr's flesh as it turned. The fact that the wheel is accompanied by knives in one of the scenes of the martyrdom of the Maccabees in Paris. Graec. 510, f. 340, does not invalidate this conclusion.[29] Knives are not mentioned in the description of the wheel in the account of their Passion; the model for this scene would have been a similar one from the iconography of Saint George.

That the typical scene of Saint George should have been the torture on the wheel can corroborate my hypothesis that his primitive cult and iconography were similar to those of other martyrs. It is at least plausible to situate its origin at the sanctuary traditionally attributed to

[26] K. Krumbacher, *Der heilige Georg in der griechischen Ueberlieferung* (Munich 1911), p. 241.

[27] J. Vergote, «Les principaux modes de supplice chez les anciens et dans les textes chrétiens», *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome* 20 (1939), p. 151, 160—161.

[28] IV *Maccabees* 11, 9—11; A. Dupont-Sommer, *Le IVe livre des Machabées*, (Paris 1939).

[29] H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale* (Paris 1902), p. 27, pl. 48.

him at Lydda.[30] Testimonies to his cult there go back to the sixth century. However, unfortunately, we have no account, similar to those which are known for primitive decoration of the sanctuaries of Saint Euphemia at Chalcedon or Saint Demetrius at Thessaloniki.[31]

As early as the tenth century at Aghtamar (915—921), Saint George is represented on horseback, piercing a figure fallen to the ground with a lance.[32] Such pictures of the saint recur frequently in Georgia.[33] Sometimes the fallen figure is imperially dressed; once the inscription names him as Diocletian.[34] Later — the earliest certainly dated example is in Cappadocia at Saint Barbara, Soğanle (1006—1021) Saint George is represented piercing not a man but a serpent, dragon or mythical beast with his lance.[35] This new version of the typical scene gradually replaced the older one in Georgia, where, as has been noted, the earliest examples of the fully developed version of the scene of Saint George rescuing the princess are recorded. The simpler version of Saint George killing a serpent or dragon is certainly attested earlier than the first manuscript text of the miracle, and probably lies at its origin. Both the simpler version and the fully developed version spread and persist as a typical scene; it was frequently represented independently of the cycle, or, if associated with the cycle, it might be given prominence. The case of the painting at the Anargyroi, Kastoria, is significative, for Saint George on his horse is given great prominence, while the princess, dragon and city of Lasia are represented on a much smaller scale to the right above a door. The type of Saint George piercing a prostrate figure is not recorded outside Georgia, although once, at Moutoullas, Cyprus,[36] the serpent is represented with a human head. On occasions, as at Đurđevi Stupovi, the type is reduced to a simple equestrian portrait of Saint George (Drawing 4).

This typical scene of Saint George, which replaces the scene of his torture on the wheel, has received far more attention from scholars than any other in his repertory. Unfortunately, much that has been written about it needs to be read with circumspection.[37] Further, no full study of it has yet been undertaken. It needs to be placed in the context of a vast network of, iconographical types, pre-Christian, imperial and Christian. The triumph of good over evil is a theme common to the traditions and art of many cultures, and often takes the form of a struggle between a hero and an obnoxious beast. The equestrian figure recurs in many contexts: hunting scenes, battles, ceremonies like the Adventus to name only a few.[38] Furthermore its study can hardly be dissociated from that of the iconography of other warrior saints. They are first

[30] Aubert, *art. cit.* (note 18), 638—639.

[31] F. Halkin, *Euphémie de Chalcédoine* (Brussels 1965), p. 6—8; P. Lemerle, *Les plus anciens recueils des miracles de saint Démétrius* I (Paris 1979), p. 67.

[32] Sirarpie Der Nersessian, *Aght'Amar, Church of the Holy Cross* (Cambridge, Mass., 1965), p. 19.

[33] Similar apotropaic scenes to those at Aghtamar, dated to the 7th century but without legends, occur at Martvili (Georgia), N. A. Aladašvili, *Монументальная скульптура Грузии* (Moscow 1977), p. 48—56. The fullest repertory of Georgian representations of Saint George piercing a fallen figure with his lance is given by G. N. Tschubinašvili, *Georgian Repoussé Work, 8th—18th Centuries* (Tbilissi 1957).

[34] *Ibidem*, p. 358 (the wellknown icon at Nakipari).

[35] G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce* (Paris 1925—1942), II, p. 311, 322; pl 189 ii. A full repertory, citing the references to the numerous examples first published by Nicole Thierry, is given by Dominique Le Henaff de Maulde, *Recherches sur l'iconographie des saints militaires en Cappadoce rupestre* (Mémoire de maîtrise, Paris I, 1978). (I thank Nicole Thierry for calling my attention to this unpublished dissertation, and for showing me other unpublished examples in her photograph collection.)

[36] Doula Mouriki, "The Wallpaintings of the Church of the Panagia at Moutoullas", *Cyprus, Byzanz und der Westen* (Vienna 1984), p. 193—194, figs. 20, 21.

[37] Many naïve assimilations, which most art historians and experts in comparative religion would probably now reject, were made at the beginning of the century: e.g. Al. Geyet, *L'art copte* (Paris 1902), p. 113, calls the wellknown relief in the Louvre of Horus killing the crocodile Saint George. Unfortunately unguarded affirmations on this subject continue to be made; e.g. Haubrichs, *art. cit.* (note 18), p. 381, refers to Saint George as being represented as a Reiterheiligen on a 6th-century Coptic tissue (without documentation); A. & J. Stylianou, Παναγία Φορβιώτισσα (Nicosia 1973), p. 70, write: "We all know that Saint George killing the dragon symbolizes the defeat of paganism".

[38] A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin* (Paris 1936; reprinted, Variorum, London 1971), still provides the most useful repertory of iconographical types, but a new synthesis is required, exploiting subsequently published material.

named as a specific group in the *De cerimoniis*.[39] In the *De officiis*, they are named: Demetrius, Procopius, the two Theodores and George.[40] This list is, of course, not limitative.

Although the cult of Saint George — and hence the development of his typical scene — probably took on a new form on the Eastern confines of the Byzantine Empire, inspired by belief in his power to avert evil, its spread within the Empire was also due to his association with other warrior saints. The change in their iconography, such that their earlier costume of nobles is replaced by that of warriors,[41] is contemporary with the text in the *De cerimoniis*. Certain characteristics, later attributed to Saint George, are first attested in the tradition of other warrior saints. Thus Saint Mercurius first triumphs over a persecutor.[42] Saint Demetrius first intervenes in a battle,[43] while Saint Theodore Tyron first kills a dragon.[44] This preliminary stage in the development of the typical scene of Saint George is often left out of account by scholars in their presentation of the undoubted similarities between Saint George and antique figures of veneration. Moreover they tend to omit from their discussion the strange problem why Saint George, so much more than other warrior saints, should have assimilated the characteristics of these figures.

Another aspect of Saint George's typical scene which merits further study is the morphology of the dragon.[45] At Staro Nagoričino, the beast has a serpent's body and horns. Its morphology is similar at Dečani, except that the artist has added two forepaws and diminutive wings. (Photograph 5). This is rather different from the coiled beasts which are common in Cappadocia. Unfortunately, the literary sources, with one exception, give no description of the dragon's morphology. In a fragment of a homily attributed to Saint John Damascene, the dragon is said to differ from other serpents by the fact that it is not venomous. It has a beard like a goat and a horn.[46] The dragon at Ikvi is represented with a beard and a horn. These details do not appear regularly in the representation of dragons in subsequent pictures. It seems that the artist was free, in representing the dragon, to exercise his fantasy. For example, at the Anargyroi, Kastoria, the dragon has two heads, one at each end of its trunk.

CONCLUSION

The cycle of Saint George at Dečani belongs, on the one hand, to a vast decorative programme, possibly the most encyclopedic of the period, whose general structure and overall sources have yet to be established. On the other hand, considered simply as a cycle in honour of Saint George, it belongs to a group, commissioned by royal and noble devotees of the saint, for funerary chapels or otherwise, several of which had Serbian patrons. However, the choice of scenes in each of these known cycles is different. While a dependence of the Dečani cycle on that at Staro Nagoričino has been postulated, a closer examination makes it clear that the resemblance is only partial, notably in the case of the miracle scenes. The stereotyped iconography of some

[39] Constantine Porphyrogenitus, *De cerimoniis* (Bonn 1822), I, p. 481: τῶν ἁγίων μαρτύρων τῶν στρατηλατῶν.

[40] Pseudo-Kodinos, *Traité des offices*, edited J. Verpeaux (Paris 1966), p. 196.

[41] Ch. Walter, "St. Demetrius: The Myroblytos of Thessalonika", *Eastern Churches Review* 5 (1973, reprinted, *Studies' in Byzantine Iconography*, Variorum, London 1977), p. 174—176.

[42] St. Binon, *Essai sur le cycle de saint Mercure* (Paris 1937), p. 11—29 (legend originating in Syria in the 6th century?); Ch. Walter, "The Triumph of Saint Peter in the Church of Saint Clement at Ohrid and the Iconography of the Triumph of the Martyrs", *Zograf* 5 (1974), p. 32.

[43] Lemerle, *op. cit.* (note 31), I, p. 157.

[44] Delehaye, *op. cit.* (note 17), p. 127 (*Paris. graec.* 1470, dated 890 = *BHG* 1762d).

[45] Laskarina Bouras, "Dragon Representations on Byzantine Phialae and Their Conduits", *Gesta* 16/2 (1977), p. 65—68.

[46] John Damascene, *De draconibus*, PG 95 1600—1601 (*Clavis patrum graecorum* III n° 8087).

torture scenes invites a comparison with the cycle at the Anargyroi, Kastoria.[47] Unfortunately, so long as these paintings have not been cleaned and restored, a full study of them is hardly possible. Further, the text of the Old Serbian legends at Dečani was evidently taken from another source than those in Greek at Staro Nagoričino. The source, however, of the legends in both churches has yet to be established.

It does not seem that the cycle at Dečani served as a model for others. The slightly later cycle at Dečani differs from it, in that it introduces scenes from Saint George's childhood. No other cycle, except that at Sopoćani, which again differs in its choice of scenes, has survived in Serbia from the late fourteenth century.[48]

ЦИКЛУС СВЕТОГ ЂОРЂА У МАНАСТИРУ ДЕЧАНИ

КРИСТОФЕР ВАЛТЕР

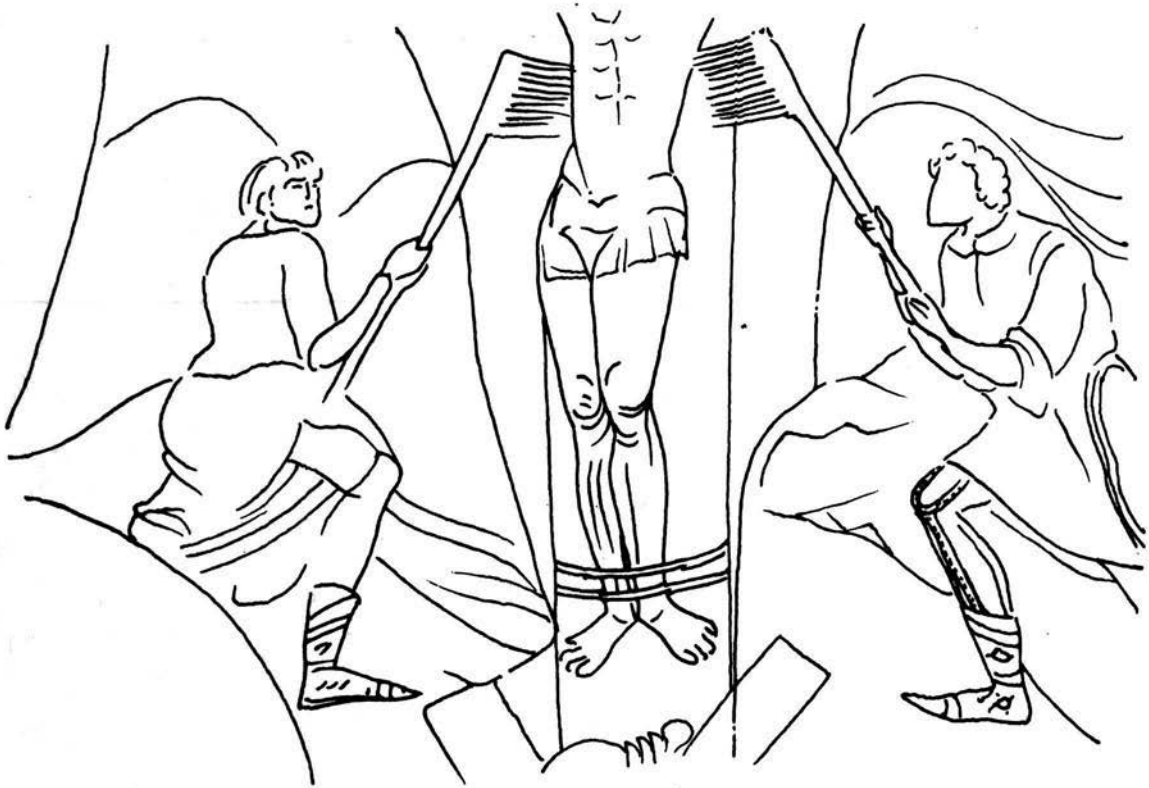
Циклус св. Ђорђа у Дечанима (1346/7) представља декоративни део маузолеја породице Пећпал. Ђурђе Остоуша Пећпал, који га је наручио, вероватно је учествовао у трошковима подизања цркве у целини. Познато је неколико сличних породичних капела, које су кнежеви завештали (Света Софија у Кијеву, Анаргири у Касторији, Ђурђеви Ступови). Без обзира на сличност са циклусом у Милутиновој цркви у Старом Нагоричину (1316—1318) дечански циклус не зависи од њега у великој мери. Вероватно је постојао првобитни узор за циклус о мучењу св. Ђорђа, за који је „типична сцена" распињања на точку била замишљена. Она је касније била допуњена другим мучењима и чудима. Чудо са змајем, које вероватно потиче из Грузије у XI веку, брзо се проширило, потиснувши распињање на точку као „типичну сцену". Постоји исто толико варијација циклуса св. Ђорђа колико и књижевних варијаната ове легенде. Ипак је тешко поредити циклусе и легенде. Потоњи циклуси св. Ђорђа у Србији (Речани, Сопоћани) не зависе од дечанског циклуса. Одиста нема доказа да је дечански циклус послужио као прототип потоњим циклусима.

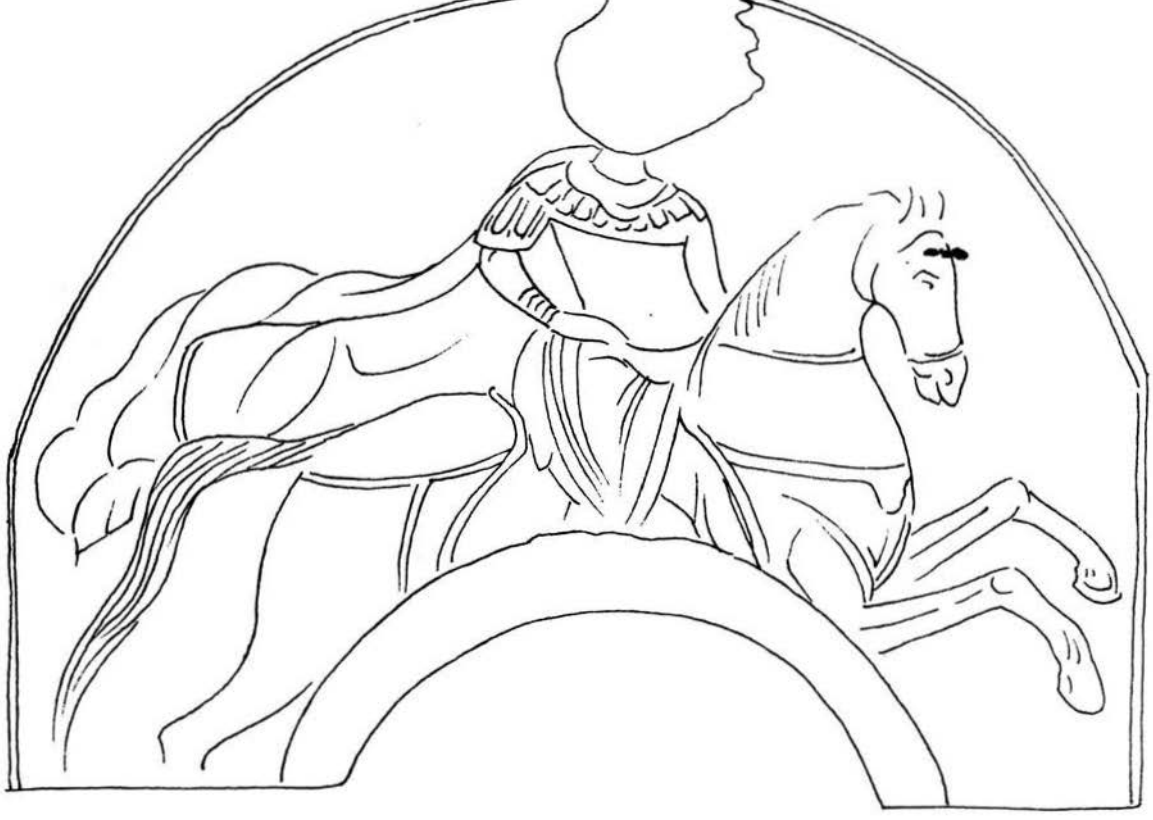
[47] I thank the Ephor for authorizing me to examine these paintings.

[48] Babić, *op. cit.* (note 5), p. 158, figs. 128, 129 Đurić, *op. cit.* (note 7), p. 63, 211—212, note 74.

Drawings 1. Donor portrait: Saint George presents Đurđe Pećpal to Christ, Dečani

Drawings 2. a, b. Torture scenes, Anargyroi, Kastoria





Drawings 4. Saint George on horseback, Đurđevi Stupovi

Drawings 3. Saint George and the dragon. Ikvi (Georgia)

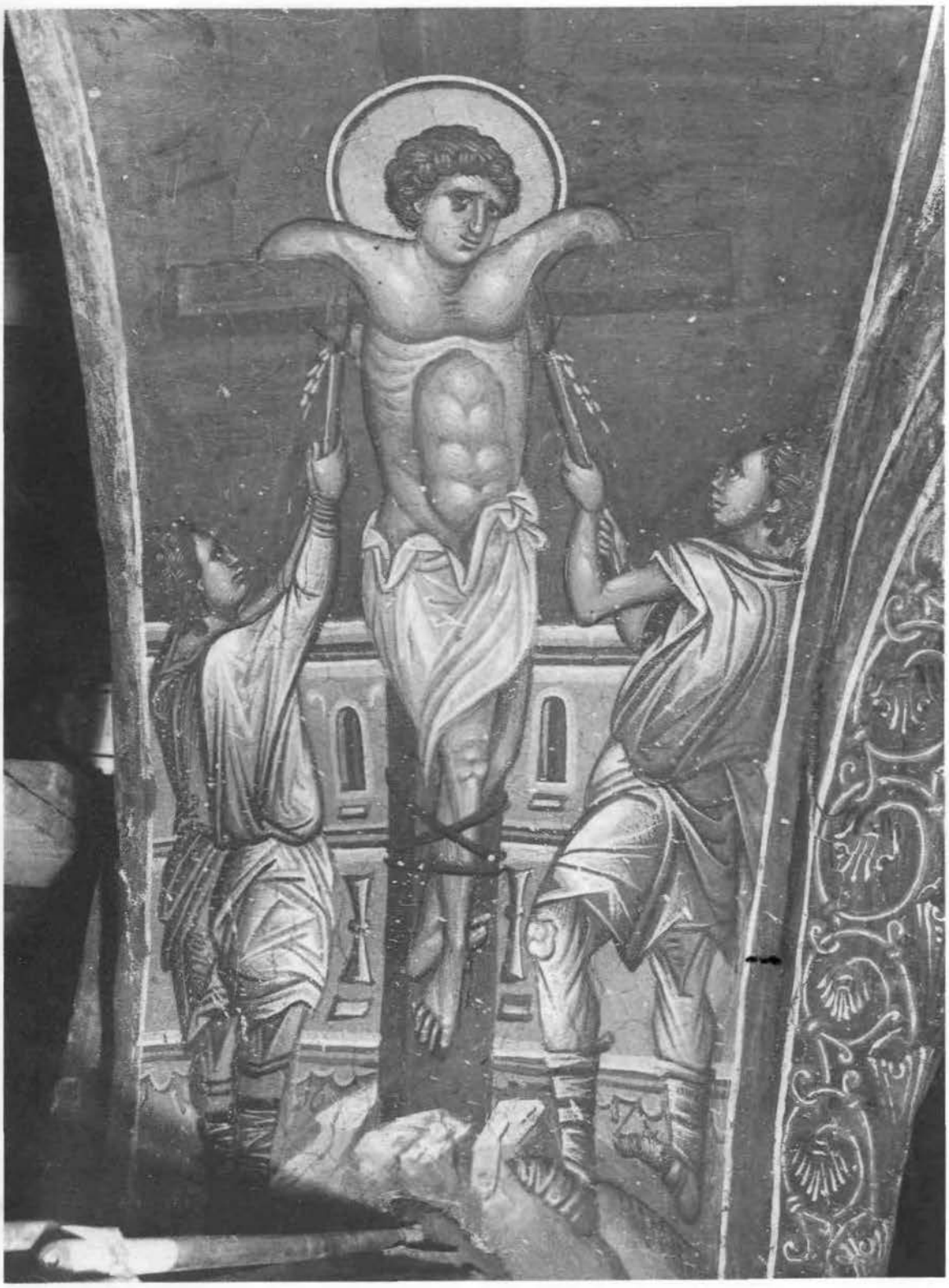


Fig. 1. Torture scene, Dečani

Fig. 2. Torture of the wheel, Chludov Psalter, f. 44 (Photograph, Collection Gabriel Millet, Paris)

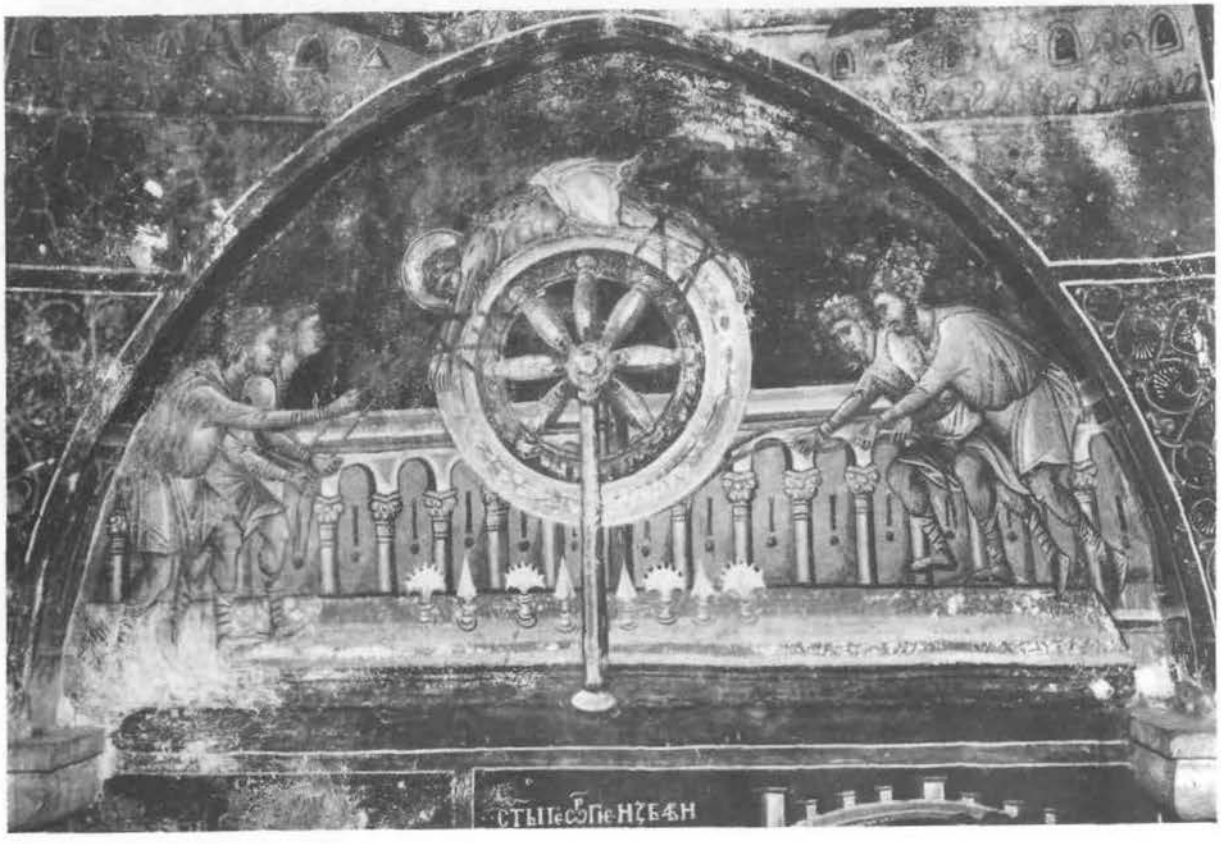


Fig. 3. Torture of the wheel, Dečani

Fig. 4. Martyrdom of the Maccabees, Paris. graec. 510, f. 340 (Photograph, Bibliothèque nationale, Paris)

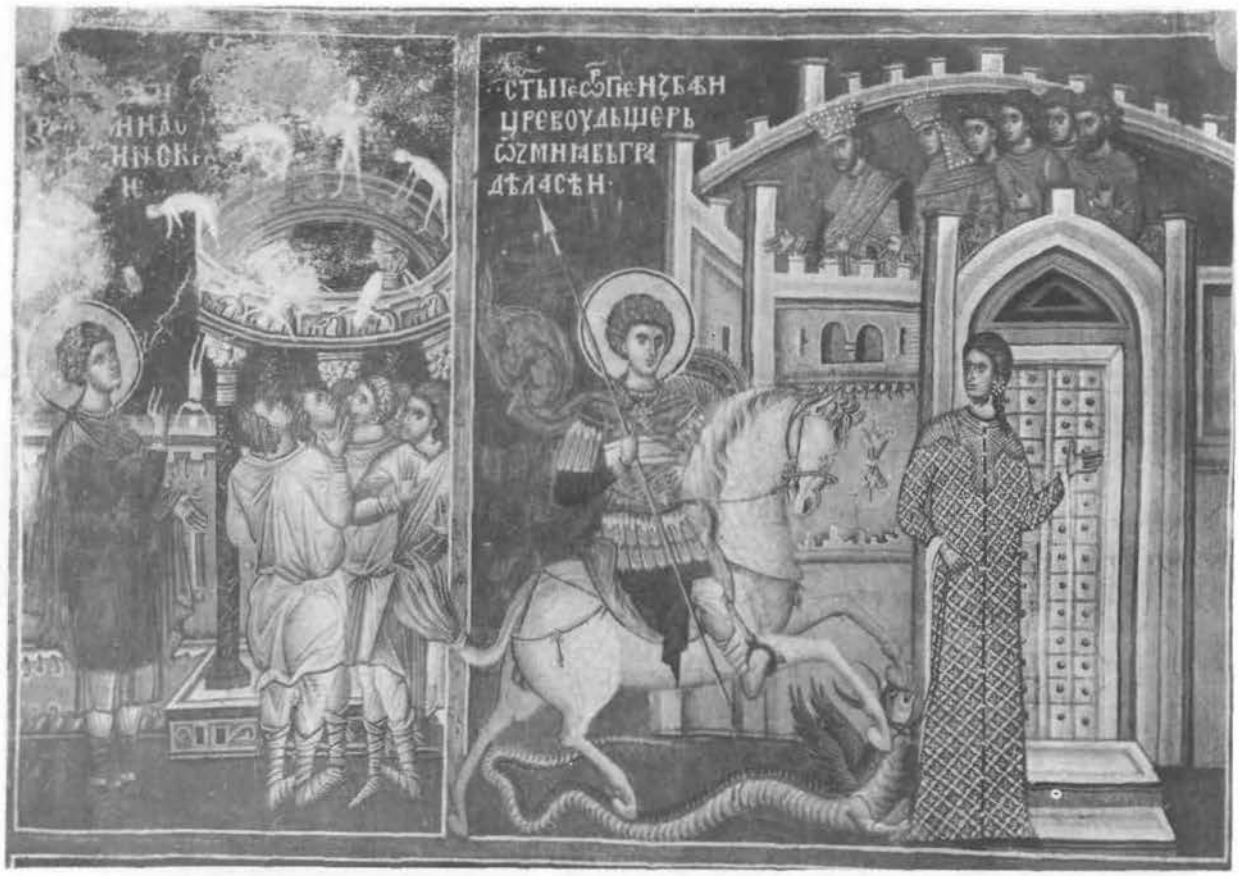


Fig. 5. Saint George and the dragon, Dečani

ARCHANGES GARDIENS DE PORTE À DEČANI

MIRJANA TATIĆ-DJURIĆ

Comme les plus beaux documents de l'art chrétien d'Orient on peut traiter les images des anges dont la typologie anticipe d'un côté l'antique Nikè[1] de l'autre côté le dualisme oriental[2] avec sa cosmogonie planétaire[3] et sa lutte éternelle entre le bien et le mal.[4] Ces serviteurs de Dieu[5] participant à la Divinité dans la réalisation de la volonté et de la puissance divine, sont mentionnés plusieurs fois dans les écrits canoniques[6] des écrits de l'Ancien Testament[7] et du Nouveau Testament,[8] dans les apocryphes de l'Apocalypse de Pierre,[9] d'Hénoch, de Tobie,[10] l'Apocalypse de Moïse, ainsi que dans les histoires ecclésiastiques.[11]

Dans l'exégèse sur l'essence de ce secours divin on insistait spécialement sur la relation envers le Christ, Verbe de Dieu.[12]

1 K. Folis, *Niken und Engels in der christlichen Kunst*, Römische Quartalschrift XXVI, 1912, 1—25; G. Berefelt, *A Study of the Winged Angel, The Origin of a Motiv*, Stockholm, 1968, 31; et Th. Klauser, E. H. RAC, 5, 1962, 305.

2 Nyberg, H. S., *Die Religionen des alten Iran*, Mitteilungen der vorderasiatischen agyptischen Gesellschaft, 43, Leipzig, 1938, 12; H. Lommel, *Die Religion Zaratustras nach dem Awesta dargestellt*, Tübingen, 1930, 1 ff.

3 A. V. Jackson, *A brief note on the Amshaspands or a contribution to Zoroastrian Angelology*, Archiv für Religionswissenschaft, 1898, 363; F. Gumont, *Le Jupiter Héliopolitain et les divinités des planètes*, Syria, 1921, 41; F. Cumont, *Les anges du paganisme*, Revue d'Histoire des Religions, 1915, 160; Marcel Baudot, *Origine du culte de saint Michel*, Millénaire monastique du Mont Saint Michel III, Paris, MCMLXXL, 15—22, Dan. 12 12,3; Bidez--Cumont, *Les Mages hellénisés, Zoroastre, Ostanes et Hystape, d'après la tradition grecque*, Paris, 1983, 2831.

4 W. Koepp, *Das himmlische Buch in Antike und Christentum*, 1952: "Engel der Lichte Michael, das Gute, Engel der Finsternis Bernael, das Böse"; Dans les textes de Qumrân il y a cette anticipation de l'antithèse: bien — mal. E. M. Laperrousaz, *La mère du Messie et la mère de l'Aspic dans les «hymnes» de Qumrân, Quelques remarques sur la structure de «IQH»* III, 1—18, Mélanges d'Histoire Religieuse, offerts á Henri Charles Puech, Paris, 1974, 173. Le livre de Sagesse au Ier siècle avant Jésus Christ avait déjà procédé á l'identification du serpent et de Satan (Apocalypse XII, 7—8).

5 Le mouchoir liturgique est un signe rituel. Pour ces raisons les mains couvertes des archanges suivent un symbolisme pareil. Voir D. Palas, D. I. Μελετῆματα λειτουργικὰ ἀρχαιολογικά, Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας βυζαντινῶν Σπουδῶν, t. 24, 1954, 168.

6 Comparer Theologisches Wörterbuch III, 987. Sur la notion de ce qui est canonique C. A. Credne, *Zur Geschichte des Canons*, Halle, 1847, 316—412.

7 Marcel Baudot, *Origine du culte de saint Michel, op. cit.* 15—22; Sir E. A. Wallis, *From Fetish to God in Ancient Egypte*, 1934, 7 ff.

8 Luc, I, 26; Luc, II, 9—14; Matthieu cap. II et IV et Luc, XXII, 43.

9 Dans l'ancienne église la notion d'Apocryphe vient avec Irénée, Edgar Hennecke, *Neutestamentische Apokryphen in deutscher Übersetzung*, I, Tübingen, 1959, 4; ce sont des livres qui n'étaient pas usés dans la liturgie, mais pas intérdits pour les prophanes; déjá vers 400 il y a une différence, d'après St. Augustin: «de his qui appelatur apocryphi non quod habendi seu in aliqua auctoritate secreta sed quia nulla testificationes luce declarati de nescio quorum presumptione prolati sunt. 2 (CSEL, 25, 315, 3). Le texte Kerygmata Petrou, Clem. Alex., Strom. I, 29 et Dobschütz E, von, *Das Kerygmata Petri kritisch untersucht*, TU, X, 1, 1983, no. I a.

10 Joan Comay, *Who's Who in the Old Testament together with the Apocrypha*, London, 1952, 401.

11 Ibid. 402.

12 A.M. Amann, *L'ange du Baptême chez Tertullian*, A.M. Rev. des Sciences Relig. 1921, 208. Dieu pénètre dans notre corps par la présence des anges (Didyme l'Aveugle, *De trinitate* P. G. XXXIX, 672). Dans les prières coptes l'archange Michel a l'essence divine à image du Seigneur (C. Detlef, G. Müller, *Die Engellehre der koptischen Kirche*, Wiesbaden, 1959, 9—10) relative à la prière 17ème chez: Dan, 3, 25, comme fils de Dieu, qu'Azarie identifie avec Michel (vers 25).

C'est déjà l'apôtre Paul[13] qui raisonnant sur les esprits au service de la Divinité, les traite non seulement comme intermédiaires de la volonté divine sur la terre, mais aussi comme coexistant avec Dieu dans le ciel, le glorifiant en même temps. Là-dessus il faut se rappeler l'Allélouia de l'Apocalypse:[14] «Bénissez l'Éternel, vous toutes les armées, qui êtes ses serviteurs et faites sa volonté».

Le rôle angélique dans la conservation et le renforcement de l'oeuvre du Démiurge,[15] est spécialement celui de vigie.[16] Maintenir l'ordre des choses et se soucier de l'homme comme individu,[17] spécialement des enfants,[18] c'est le grand privilège des anges gardiens, qui sont à cause de cela toujours présents devant la face du Seigneur. Non seulement l'homme, mais aussi les nations,[19] l'église[20] et la nature toute entière[21] sont soumis à la vigie des anges. Dans le livre d'Hénoch[22] et dans l'Apocalypse les anges personnifient chaque phénomène naturel, l'éclair et les saisons.[23] Contre cette sorte de panthéisme protestait Grégoire de Nazianze,[24] le traitant de superstistion orientale, tandis que St. Augustin et St. Jean Chrysostome étaient d'avantage épris de la tradition. Les anges se souciant des nations, luttaient entre eux, préfigurant de la sorte les survivances du polythéisme antique. Les écrits plus récents tels qu'est l'Apocalypse de Jean[25] ont mis les anges en chef de l'église.

13 Hebr. 1, 14.

14 Apocalypse 19 et Ps. 103, 21. Le prince devat la face du Seigneur, "Metatron", figure centrale de la Théophanie, dont le nom est parmi les archanges "Comme Dieu"; Enoch l'a proclamé comme le plus haut des anges. (Merkabah mystique des juifs). Voir K. Kobler, *Merkabah*, The Jewish Encyclopedia, 8, 1907, 500.

15 Voir le vieux sermon copte: livre de la substitution de Michel á la place de Satan. C. D. Müller, *Die alte coptische Predigt*, Diss. Heidelberg, 1954, 151, note 334, parle de la succession dans la création du Monde. D'abord le ciel, puis les anges, puis les éons, qui ont crée les archanges au nombre des 7, exprès pour glorifier la Trinité par le Trisagion. A ce moment lá, Michel occupait la seconde place.

16 Commentaire de Ps. Johannes Chrysostomos, in Syn. Archang.: καθ' ἑκάστην δ' ἐκκλησίαν ἀπεστησεν ἀγγελους φύλακας ὁ χριστός, P.G. 6, col. 756, P. Krüger, *Das älteste syrisch-nestorianische Dokument über die Engel*, Ostkirchliche Studien, I, 1953, 286, où il commente le mot "YR" non comme vigie, mais comme Custode, de sorte que Narsai (vers 400—503) apelle chaque ange "YR", qui maintient l'ordre divin dans le monde naissant. On pourrait dire que le nom grec Taxiarches a le même sens: gouverner, d'après l'ordre des choses. L'inscription "φύλαξ" se trouvant dans l'église de Métamorphosis à Euboia in Purgi ('A. I. 'Ιωάννου, βυζαντινὲς τοιχογραφίες 'Εύβοίας, 'Αθῆναι, 1959, 57.) et sur une podea du Musée du Palazzo ducale d'Urbino. (Antonio Carile, *Manuele Nothos Paleologo nota Prosopografica*, Venezia, 1975, 142.)

17 Ps. 34, 8 et Math. XVIII, 10.

18 Daniel 12, 1: "En ce temps-là se lèvera Michel, le grand chef, le défenseur des enfants de ton peuple et ce sera une époque de détresse telle qu'il n'y en a eu point depuis que les nations existent jusqu'á cette époque. En ce temps lá ceux de ton peuple qui seront trouvés inscrits dans le livre, seront sauvés".

19 Ps. 121, 4: "Voici, il ne sommeille ni ne dort, celui qui garde Israël", et Daniel, 10, 13, 21; Dan 12, 1. (J. Danielou, *Les sources juives de la doctrine des anges des nations chez Origène*, Recherches de Sciences religieuses, 38, 1951, 132—137.)

20 Ps. 91: "Il a pour toi donné l'ordre à ces anges de te garder en toutes tes voies". L'image des deux archanges á l'entrée de l'Église est décrite par Manuel Philes: „Εἷς εἰκόνας τῶν ἀρχαγγέλων Μιχαὴλ καὶ Γ"αβριὴλ 'εν πρόπύλαίῳ 'εστών τῶν', A. Martini, *Manuelis Philae, carmina inedita*, I, Neopel, 1900, N° 1.

Aussi chez Margaret English Fraser, *Byzantine bronze Doors in Italy*, D. OP. 1973, 159 avec l'illustration du cycle de St. Michelsur les portes des églises russes (á Suzdal), à Constantinople et en Italie.

21 Hermann Rönsch, August Dillmann, *Das Buch der Jubiläen oder die kleine Genesis*, Leipzig, 1897, 25; les anges de gloire, des vents, des nuages, des ténèbrês, de la neige, de l'éclair et des saisons (J. Turmel, *Histoire de l'angéologie des temps apostoliques à la fin du ème siècle*. Rev. Hist. Rel. 3, 1898, 537. Le livre d'Enoch est plein de ce panthéisme angélique.)

22 (Gen. 5, 10—24) a vécu trois cent soixante-cinq ans, et disparu après. Son Apocalypse est conservée en langue etyope et en deux versions slaves. Le livre d'Hénoch a été écrit au IIe siècle avant n.e. en hébreu; *Biblijski leksikon*, KS, Zagreb, 1972, sv. "Henok" (Edgar Hennecke, *Neutestamentische Apokryphen in deutscher Übersetzung*, 4 ed. Tübingen, 1971, t. II, 471, 491 et 538.)

23 J. Tourmel, op. cit. p. 804.

24 Com. sur Isaia LXIII, 1, Grég. Naz. P. G. 26, col. 657 B. Les anges ne reconnurent le Christ ni en montant ni en descendant du ciel comme roi de Gloire, car il portait «la tunique rouge de la passion», ibid 693 Bc; voir Jean Daniélou, *Les tuniques de peau chez Grégoire de Nysse*, Glaube, Geist, Geschichte, Festschrift für Ernst Benz, Leiden, 1967, 355, car l'image de Dieu était cachée par la laideur de la peau.

25 Dan 10. 13: C'est Michel, le duc sur les anges de l'Apocalypse: «Que la grâce et la paix vous soient donées de la part de Celui qui est et qui était et qui vint de la part des sept esprits qui sont devant son trône.».

Dans le grand ensemble figuratif de Dečani[26] les deux Archistratèges Gabriel et Michel, gardent la porte d'entrée. Les motifs de leur présence à proximité de la porte de l'église sont éclaircis par les textes écrits sur leurs rouleaux. Gabriel,[27] (fig. 1) se trouvant sur le pilastre occidental près de Varlaam, écrit de ses propres mains le texte suivant: «L'écrivain est debout dans cette sainte église. J'introduis les purs, et les pécheurs je fais fuir». Près de lui, directement à côté de la porte, se trouve St. Pierre portant des clefs. Son pendant dans la partie septentrionale autour de la porte est St. Paul avec St. Michel sur les piliers. Il tient dans sa main droite l'épée et dans la gauche le rouleau avec le texte, «Ceux qui viennent dans cette église avec le coeur im pur, je les frappe avec mon épée flamboyante»[28] (fig. 2).

Les archanges, gardiens de porte, de Dečani (fig. 3) ne sont pas une invention du XIVe siècle. Leur fréquence est attestée depuis, presque dans tous les monuments de l'époque du roi Milutin, de Dečanski et Dušan et surtout pendant la domination turque. Leur iconographie fait partie d'une tradition de dix siècles liée avec la sémantique du mot «ange» dans la notion de «vigie».[29] Dès Koca Kalesi[30] (fig. 4) en Isaurie, la porte de l'église est gardée par des Archanges vigilants. C'est là justement la recette des psaumes: «L'éternel gardera ton départ et ton arrivée dès maintenant et à jamais», ou dans le verset du même psaume: «Voici qu'il ne sommeille ni ne dort, celui qui garde Israél».[31] Les reliefs des montants des portes d'Alahan Monasteri d'après N. Thierry ont cette force prophylactique représentée par les figures des Archanges vainqueurs sur le démon.[32] Ce monument est d'une importance sans précédent, car c'est là qu'existe la symbiose des idées de la pensée orientale avec l'image chrétienne.[33] A tort on voulait imputer à l'occident l'origine de ce motif. Car la représentation de la lutte entre le bien et le mal a sa source dans la religion mazdéenne, elle est en tout cas influencée par «Yašte des Awest.[34] Nous trouvons le concept de l'Ange vigilant relatif à Mithra. On le représente avec des milliers d'yeux et par conséquent toujours eveillé, qui voit de loin, étant dépourvu du sommeil.[35]

Dans la philologie syrienne le nom «YR» est equivalent à celui de vigie — custode, et dans la poésie syrienne c'est justement le titre prété au Christ.[36] On pourrait même suivre la concordance qui existe entre le texte et l'image. C'est dans l'Ode sur la foi chrétienne écrite par Ephrem le Syrien,[37] dans l'hymne sur la Nativité que nous trouvons cette même disposition d'idées qui

[26] Vlad. R. Petković, *Dečani* II, Beograd, 1941, pl. II, p. 1 et P. Mijović, *Dečani*, Beograd, 1963, fig. 9.

[27] Ibid. pl. XCI.

[28] Ibid. pl. XCVIII, 2.

[29] Winfried Cramer OSB, *Die Engelvorstellungen bei Ephraim dem Syrier*, Orientalia christiana analecta, 173, Roma, 1965, 11, 13, 48, 68, 97—99, 105—107.

[30] N. Thierry, *Le monastère de Koca Kalesi*, CA, IX. 89—98, où on voit le relief de l'Archange avec une figure féminine fouillée aux pieds, comme préfigure du Mal habillé en vêtements de serpent. Le motif est bien connu sur les amulets magiques, combattant les maléfices et les maladies. N. Thierry, *Notes sur un des bas reliefs d'Alahan Monastiri en Isaurie*, CA, XIII, 1962, 43, fig. 12, avec d'autres exemples de Cappadoce: Ylian Kilisse, Aivan Kilisse, Sümbullu Kilisse. (Nicole et Michel Thierry, *Nouvells églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1963, 1078, 105, 142) placés dans l'arc triomphal autour de la fenêtre de l'abside. Nous avons une pareille représentation á Mren en Arménie. (M. N. Thierry, *La cathédrale de Mren*, CA, XXI, 1971, 25, et á Žiča en Serbie, V. Korać, *Sveti Sava i program raškog hrama*, Sava Nemanjić, Sveti Sava, istorija i predanje, Beograd 1979, fig. 232).

[31] Ps. 121, 8. 4. J. Daniélou, *Les sources juives de la doctrine des anges des nations chez Origène*, Recherches des sciences religieuses, 38, 1951, 132—137.

[32] Apoc. XII, 7—8. Campfell Bonner, *Studies in magical amulettes chiefly greco-egyptians*, An Arbor, 1966, ff. Paul Perdrizet, *Peregrinatio perambulans in tenebris, études de démonologie greco-orientale*, Publ. de la Fac. des lettres de l'Univ. de Strasburg, facs. 6, Paris-Strasbourg, 1922, 17.

[33] O. A. Dobiaš Roždestvenskaja, *Культ святого Михаила в латинском средневековие V—XVIII веков* Pr. 1917, lit. ed.; Wilchelm Luecken, *Michael, Eine Darstellung und Vergleichung der jüdischen morgenländischen christlichen Tradition vom Engel Michael*, Göttingen, 1898, 71—72. Plusieurs textes magiques avaient été adaptés á la liturgie si la magie avait été bonne. C'est le cas de la vieille Egypte par excellence, et de lá, par l'intermédiaire des coptes, l'influence filait ailleurs. Fr. Lexa, *La magie dans l'Egypte antique et l'ancien Empire jusqu'à l'époque copte*, I—III, Paris, 1925, I, 25 ff.

[34] S. Nyberg, *Die Religionen des alten Iran*, Leipzig, 1938, 59, 107; D. G. Dumenzil, *Naissance des archanges, Essai sur la formation de la théologie zoroastrienne*, Paris, 1945, 8, ff.

[35] Apoc. 20, 2, et H. Lommel, *Die Yašt des Awesta*, Göttingen, Leipzig, 1927, 67—85 (Yašt, 10, 7).

[36] Winfried Cramer, *Die Engellehre bei Ephräm dem Syrier*, op. cit. 173.

[37] *Sancti Ephraini Syrii Sermo de Fide*, CSCO, 2,2—2,3 no. 6, 1, 2, 7, 8.

ont stimulé l'artiste de la peinture murale à Karanlik Kilissé à Cappadoce.[38] Sur l'image on voit la connexion de l'ange avec la scène de la Nativité. Chez Ephrem on dit: «Les vigies sont joyeuses aujourd'hui, car celui qui veille vient nous éveiller. Qui va dormir cette nuit, quand tout être vivant est vigilant, car Adam a apporté le rêve de la mort par le péché et la vigie s'éleve pour nous réveiller de la grêle du péché».[39] Le poète syrien aime ce jeu de mots antithétiques, entre la mort qui est sommeil et la vigie qui est bien, et qui est toujours veillante, luttant de cette sorte contre le péché de la mort.[40]

Ainsi les deux premiers Archanges, ministres de Dieu veillent à l'entrée de la porte de l'église, préfigurant le symbolisme strict de la vigie à la porte de la Jérusalem céleste, où l'entrée est permise à cux qui ont le coeur pur et la vie pleine de bienfats. Sur les rouleaux des archanges cette idée est toujours présente avec de petites variations. Les artistes de la turcocratie font la distinction entre le rôle de l'archange Michel qui enregistre les faits et celui de Gabriel, qui se préoccupe des pensées.

Le mot «YR» est le synonime de l'Ange dans le sens de vigie et de custode. Le plus ancien texte des Néstoriens en Syrie use cette expression dans la signification de vigie qui sauvegarde la hiérarchie divine de la lumière victorieuse sur les ténèbres.[41] Néanmoins il existe un autre terme pour l'ange dans sa fonction de messager, et c'est «ML'K'»,[42] et tandis que dans la Sainte écriture il n'existe point d'équivalent judaïque pour l'expression «YR» (vigie) (à l'exception du texte de Daniel, 4, 10, 14, 20) au contraire chez les Syriens ce terme abonde. De même, on le trouve dans les apocryphes conçus en langue syrienne. Mais dans la traduction hébraïque on ne connait pas l'expression «YR» (c'est le cas dans le quatrième livre d'Esdra et l'Apocalypse de Baruch). Au contraire, dans les actes de Thomas qui sont de provenance édesienne, écrits directement en syrien, on emploie le mot «YR» pour le Christ veillant.[43]

Ce mot «YR», non biblique et apocryphe vient du polythéisme babylonien où il représente l'être du Ciel, toujours veillant,[44] ce qui veut dire immortel.

Le poète et sage de Perse, nommé Aphrahat,[45] écrit vers 337 des textes poétiques usant de manière ambivalente les deux mots pour les anges, «YR» et «ML'K'», mais plus tard, évitant le mot «YR» profanisé à travers les apocryphes, il favorise l'expression «ML'K'», non seulement dans le sens de messager, mais aussi comme ange en général et comme prêtre.[46]

Le mot «YR» est sémantiquement une dualité. Il signifie les deux anges, les deux garde, et si on pense en singulier, ce mot signifie l'un des deux, comme c'est évident dans le livre d'Hénoch.[47] Cette pratique est valable pour toute la région orientale chez le poète Aphrahat le perse et Ephrem de Nisibis, le syrien.[48] Même on reconnait sûrement la plume d'Ephrem le syrien à cause de la dualité prétée à l'expression d'«YR».

Par consequent, l'exégèse du mot «YR» nous introduit dans la signification précise des Êtres angéliques, gardien de Dieu, de la lumière éternelle, custodes entre le monde sensible et intelligible. À la marge des deux natures, divine et incarnée, le mot «YR» (gardien des sphères

[38] Dorothy Wood, *Byzantine Military Standards in a Cappadocia Church*, Archeology, vol. 12, no. 1, New York, 1959, p. 42.

[39] E. Beck, *Die heiligen Ephräm des Syriers Hymnen de Nativitate (Epiphania)* CSCO, 186/187, 1959, 1,61 f. et *Orientalia Christiana Analecta*, 173, Roma, 1965, 35.

[40] W. Cramer, op. cit. 97.

[41] P. Krüger, *Das alteste syrisch-nestorianische Document über die Engel*, Ostkirchliche Studien, I, 1952, 286.

[42] Chez Ephraim, c'est l'expression valable pour Gabriel par excellence, quoique les auteurs postérieurs lui donnent l'attribut "YR" signifiant la vigie. J. Parisot, *L'angéologie chez les Syriens*, DTHC, I, 1909, col. 1254.

[43] W. Cramer, op. cit. 12—13; Gordana Tomić, *Prilozi na temu „Nedremano oko"*, Zbornik na trudovi, Ohrid, 1976.

[44] G. Dumenzil, *Naissance des archanges, Essai sur la formation de la théologie zoroastrienne*, Paris, 1945, 13: il s'agit de «non connivens sanctus».

[45] G. Bert, *Aphraats des Persischen Weisen Homilien*, Leipzig, 1888, XVI et J. Parisot, *Aphraatis sapientis Demonstrationes*, Patrologia Syriaca, Parisiis, 1804, I, 1 f.

[46] Malah. 2,7 et I Cor. 6,3.

[47] Hénoch, 20, 1—8.

[48] W. Cramer, op. cit. 70 (Dan 8—17), et Beck, E., *Die Heiligen Ephräm des Syriers*, De ecclesia, CSCO 84/85, 9, 7, 15.

sans péché) est usé non seulement pour le Christ «Oeil Veillant», mais pour Adam, comme oeuvre du Démiurge avant le péché et sa chute (Genèse, II, 12), ainsi que pour les deux Archanges, gardiens de porte d'église. La vigie angélique avec sa tunique flamboyante est un messager de la lumière éternelle, strictment opposée à la notion de «tunique de peau»,[49] de péché, liée avec l'incarnation et la mort.

La métaphore d'Ephrem le syrien dans l'hymne sur la Crucifixion applique l'expression «YR» pour le Christ qui «veille quoique endormi, car il est mort mais vivant, lui que la fille de Sion a tué. Mais il s'est levé de la tombe, car il a veillé dormant».[50] L'image pareille à ce commentaire poétique se trouve dans Karanlik Kilissé en Cappadoce où l'Archange veillant avec son épée est situé au dessous de la scène du Crucifiement.[51]

La mort du Logos incarné sur la croix n'est pas définitive. Car il reste vivant en Roi de Gloire, immortel en tant que Dieu et toujours veillant. Il dort éveillé, afin de porter la rédemption aux mortels, endormis dans le péché.[52]

Le programme d'entrée de l'église, flanquée par les deux archanges Gabriel et Michel est quelquefois complété par la représentation du Christ «Oeil Veillant».[53]

Dans les Actes de Thomas, comme chez Aphrahat le poète, la notion «YR» signifie l'Homme déifié qui ne dort jamais.[54] Étymologiquement, il semble que «YR» est usé parallèlement dans l'angelologie et la Christologie. D'après des sources iraniennes, tirées du livre des Avesta,[55] on emploie la même expression pour Mithra.

Ephrem le Syrien, dans sa riche oeuvre poétique varie et développe la notion de vigilance, comme échelle liant la lumière et les ténèbres. Il y a une antithèse prononcée entre la vigie, synonyme de l'immortalité dans la lumière éternelle, et l'expression «dormant» pour la terre, le péché et la mort. Les hommes sauvés sont pareils aux anges gardiens, ils sont des anges nouveaux sur terre, toujours vigilant.[56]

Un grand honneur est fait au Christ crucifié, mort et vivant en même temps, dont la voix s'élève pour éveiller les morts. C'est justement cet aspect sotériologique qu'Ephrem le Syrien prête au «YR» (enfant baptisé), qui est habillé en «YR» (vigie, pareil au Christ).[57]

Ephrem le poète de Nisibis en Mésopotamie, par sa patrie et sa langue, était étranger à l'esprit grec, et même antagoniste par l'influence des héresies. Les Syriens, devenus chrétiens à l'aide des missions judaiques ont reçu les notions angeliques sévèrement hiérarchiques de la bible, classées et valorisées d'après la présence divine qui fixe les devoirs à accomplir.[58]

L'image change si on la reconstruit d'après les textes homélitiques et apocryphes conservés dans l'Orient chrétien, spe'cialement chez les Coptes. L'Archange Michel est le protagoniste de la médiation en faveur des hommes. Lui même, étant en grande proximité de Dieu, il possède aussi de larges privilèges.[59] Il est le grand «Flamboyant».[60] Favorisé par le Père céleste il a les honneurs du prêtre. Dieu lui pose la couronne de perles, son temple est l'église du Fils pre-

[49] J. Daniélou, op. cit. Festschrift Benz, p. 355.

[50] Lamy, T. J. *Sancti Ephraim Syri hymni et sermones*, I. Mechlinie, 1882, 513, 9—11.

[51] V. N. Lazarev, *Византийское и древнерусское искусство*, M., 1978, 84.

[52] Ps. 121, 4, 5.

[53] Les explications textuelles de cette scène correspondant au psaume 120, 2, Genèse, Nombres XXIV, 9. L'office de Samedi Saint et le Physiologue peuvent être complétés et interprêtés á l'aide de la poésie syrienne et l'étymologie toponomastique de la notion "YR".

[54] *Aphraatis sapientis Persae Demonstrationes* ed. I. Parisot, dans la Patrologie Syriaca I, Parisiis, 1894, 276, 23, inspiré par le psaume 121, 4.

[55] H. Lommel, *Die Yašt's des Awesta*, Göttingen, Leipzig, 1927, 69—83 et H. S. Nyberg, *Die Religion des alten Iran*, Leipzig, 1938, 59. Le mot "YR" mentionné lá démontre clairement sa provenance iranienne.

[56] E. Beck, *Des heiligen Ephraim des Syrers Carmina Nisibena*, CSCO, 240/241, II, 66, 73, 8.

[57] E. Beck, *Des Heiligen Ephräm des Syrers Hymnen «de Nativitatae» (Epiphania)* CSCO, 186/187, 4. 8. et Gal, 3, 27: «Vous avez revêtu le Christ».

[58] W. Cramer, op. cit. 165 et F. Weber, *Jüdische Theologie auf grund des Talmud und verwandten Schriften*, Leipzig, 1897, 174. De même, chez les pères grecs: Basilius, *Contra Eunomium*, III, 1—2, P. G. 29, 655 B.

[59] C. Dietlef, G. Müller, *Engellehre der koptischen Kirche*, Wiesbaden, 1959, 9—10: il s'agit de la prière no. 17, 63.

[60] Ibid. Prière no 15.

mier né, où on fête le Seigneur. Le Fils l'invite et l'habille en soie pour la fête des noces de l'Agneau.[61]

Le Saint Esprit transmet à Michel le sceau contre le mal, afin de le dompter en maître absolu.[62]

D'après un texte copte, Michel[63] a reçu sa place de premier archonte dans le ciel comme duc des puissances divines[64] seulement après la chute de Sakitaboth, dont le nom signifie «celui qui éveille le ciel et la terre», d'abord, et puis, après sa désobéissance, on le nomma» Fils des Ténèbres», car il ne respectait pas l'homme comme création de Dieu qui est le souverain sur terre (Gen. 2, 26), ni les anges au service de ceux qui vont hériter le Salut (Hebr. I, 14). La chute de Satan a eu lieu le 7 novembre tandis que la proclamation de Michel en premier archistratège s'effectua le 8 novembre.[65] De cette manière St. Michel est devenu le médiateur de la Volonté divine, le messager de Dieu, le Héraut de la Résurrection, le médiateur dans le Jugement.[66] Dans le calendrier il occupe le jour dédié à Hermès, le Mercredi; à cause de son rôle de porteur[67] d'âmes. On voit là un parallélisme bien prononcé au Thot egyptien, à l'Hermès grec et au Mercure romain, qui participent aussi dans le Jugement.[68]

Un fragment du texte copte à Torino[69] montre une expression intéressante concernant le rôle de l'Archange Michel comme custode entre le monde sensible et intelligible — transcendent. Il représente cette barrière transparente et lumineuse entre les hommes et Dieu. Custode — vigie est le rideau liturgique, faisant part de l'hiérarchie céleste, et on dit explicitement «Il est devant le Katapetasme divin».

La fonction de custode est toujours à proximité de cette barrière, gardant la porte du ciel, celle du paradis et la porte d'entrée de l'église. Les archanges flanquent la Théotokos dans l'abside, étant elle même la porte du Logos, et à l'exterieur des façades des églises arméniennes ils sont aussi gardiens des fenêtres (Fig. 5).[70]

[61] Apocalypse, XIX, 7, 9, et Prière Copte no 53 a.

[62] Prière Copte, 17.

[63] C. D. G. Müller, *Die alte koptische Predigt*, Diss. Heidelberg, 1954, 151.

[64] *Michaelis Archangeli Principatus, Aparitiones, Templa, Cultus et Miracula ex Sacris Litteris S.S.P.P. et Historiis Ecclesiasticis aruta Auctore R.P.F.* Carolo Stengelio, 1625, 27, 38. Aussi, Dan 12, 1 et Narratio 2, Analecta Bollandiana 8, 1889, 291.

[65] Georg Graf, *Geschichte der chrislich-arabischen Literatur*, Bd. I, Die Übersetzungen, Citta del Vaticano, 1944, Studi et Testi, 118, 541.

Lj. Gasparova, *Sabor Arhandela*, Bull. Inst. Lik. Umjet. 7, 3, Zagreb, 1959, 199—202. G. I. Vzdornov, Συναξις τῶν 'Αρχαγγέλων, Vizant. Vremm. XXXII, 1971, 181. Aussi, *Theodori Studitae Orat.* VI. In coel. Ord. coetum, P. G. 99, col. 729—745.

[66] Pentekostarion, Venise et Athènes, 2: 'Επὶ τῆς θείας φύλακης, φάειφόρου 'Αγγέλων διαπρύσιως λέγοντα σήμερον σωτηρία τῷ κόσμῳ ὅτι ἀνέστη χριστὸς ὥς παντοδύναμὸς" Sirarpie le Nersessian, *Notes sur quelques images se rattachant au thème du Christ Ange*, CA, XIII, MCMLXII, 209. Ce texte ne doit pas correspondre au Christ Ange, mais à son Archange Michel, car le Christ ne parle pas de soi á la troisième personne. Voir B. Krstić, *Indeks motiva narodnih pesama balkanskih slovena*, Beograd, SANU, knj. 36, 1984, 34, I, 4, 9. Dieu fait des réprimandes á Gabriel et á Michel qu'ils ne travaillent pas suffisamment pour son compte, donnant des âmes au diable, plutôt quá' Dieu. Voir aussi: *Zbornik za narodni život i običaje južnih Slavena*, Zagreb, 1896, XXIII, 21, p. 2; A. W. Budge, *St. Michael the Archange*, London, 1894, 78 ff.; Livre d'Hénoch 21, 59, 22, 3, 6, 23, 4, 47, 2.

[67] G. Lanckowski, *Thot und Michael*, Mitteilungen des deutschen Archäologischen Institutes, Abt. Kairo, Ed. 14, Festschrift zum 70 Geburtstag von Prof. Hermann Koes, Wiesbaden 1956, 119, ff. W. Bousset, *Kyrios Christos*, Göttingen, 1935, 313; Wustenfeld, *Synaxarium, das ist Heilige Kalender der Koptischen Christen aus dem arabischen übersetzt*, Gotha, 1879 sIv.

[68] Patrick Boylan, *That and Hermes of Egypt*, London, 1922, 12, 13, 25, 32. Thot comme Michel est le serviteur du Roi Soleil Oziris et participe dans le Jugement Dernier. Sur Hèrmes Psychopompos voir, Joseph Barbel, *Christos Angelos*, Theophaneia, vol. III, Bonn, 1941 et Wilchelm Koepp, *Christus der Engel und Sanctus Michael*, Evang. Luth. Kirchenzeitung, vol. VI, Berlin, 1952, 369; C. Detlef, G. Miller, op. cit. 100. La mappe qu'on porte, c'est le bilan de la vie inscrite. (Dan, 10, 21) parle du livre de la Vérité dont Michel possède la connaissance.

[69] Antonio Carile, *Manuele Nothos Peleologo, nota prospographica*, Θησαυρίσματα, 12, Venezia, 1975, 137—147. Dans la cathapetasme conservée á Urbino, Michel porte le titre: φήλαξ. Un autre texte de Turin est un fragment copte. (F. Rossi, *Transcrizione con traduzione di un testo copto del Museo Egizio della Realle Acad. delle Sc. di Torino*, Sc. Morali, Storiche e Filolog. ser. sec. t. 42, Torino, p. 892, 107.)

[70] G. P. Schiemenz, *Verschollene Malerei in Göreme, die archaische Kapelle bei Elmali Kilisse und Muttergottes zwischen Engeln*, Orientalia Christiana die Periodica, 34, 1968, 70—97 et M. Tatić Đurić, *La Vierge Immaculée Panachrantos son iconographie et son culte*, Acta Congressus Mariologici Mariani, vol. II, Romae, 1972, 249; Idem, *Vrata Slova, ka liku i znočenju Vlachernitise*, ZLU, 8, N. Sad, 1972, 76.

Michel, personifiant le principe royal, luttant pour la pureté de l'église et contre le mal, est un représentant du symbole de la vraie foi. Les artistes occidentaux le représentent comme sa vision apocalyptique avec le symbolisme réduit au combat avec la bête.[71] L'image du Christ sur l'aspic et le Basilic (ps. XCI, 13) aura la même sémantique. Cette idée n'est pas occidentale, quoique représentée souvent sur les tympans au dessus des portes d'entrée et sur leurs montants.[72] La présence des archanges à côté de la porte d'entrée, portant les rouleaux et l'épée a cette même idée de victoire du bien et de prohibition du mal. C'est dans un hymne à Adam qu'on fait une parallèle entre Dieu et Michel selon sa ressemblance[73] comme Ange du Soleil,[74] comme le plus proche de Dieu au Ciel, dans la Magnificence pareilee à celle de chez Achuramazda.[75]

L'Enkomion sur les Assomates Michel et Gabriel qu'a compilé st. Clément[76] a cette même intonation de louange des puissances incorporelles qui dépassent l'esprit et la raison, par la chaleur des rayons resplendissants. Michel le chef et grand archistratège des puissances incorporelles, lui, qui a vaincu le souverain des ténèbres, se tient avec dignité près du trône du Seigneur.[77] Citons le texte intégral: «Rejouis-toi, Messager de Dieu, Gabriel, qui as annoncé l'incarnation divine; rejouis-toi, Archéstratège Michel, car tu es toujours allumé par la Sainte Trinité du Soleil, avec sa lumière inaccessible. Rejouis-toi, Archéstratège Gabriel, par le Verbe éternel de la lumière du Père, très saint messager charismatique, de ta voix s'est rechauffée toute la terre et par ton message a conçu la toute pure et Immaculée Vierge avec joie, seulement par ce signe de Dieu. Rejouissez-vous, médiateurs flamboyants pour tous, qui sont sous votre patronage: les uns conduits de la porte de la mort vers l'enfer, les autres dans la joie de la résurrection triomphant sur les pouvoirs des Limbes où on entend: »Ouvrez vos portes, o princes, pour que le Roi de Gloire entre.«

Toujours au service de Dieu, avec vitesse ils triomphent sur l'ennemi, remplissant de joie les fidèles. Par eux tout l'univers est échauffé et leurs visages sont pleins de charisme spirituel, qui accomplit leur prophétie lumineuse. Par eux sont couronnés les patriarches et les justes chan-

[71] Colette Lamy Lassale, *La représentation du combat de l'Archange en France au début du moyen âge*, Millénaire monastique du Mont Saint Michel, t. III, Culte de Saint Michel et le pélerinage au Mont, Paris, MCMLXXI, 53 et Apoc. XII, 7, 8, avec un parallélisme entre Christ — Michel — Constantin le Grand, tous luttant pour le bien et contre le mal. La plastique de l'époque romane traite ce même sujet en symbole influencé par le répertoire oriental dont nous avons les paradigmes dans l'Asie mineure, par exemple sur les monuments géorgiens actuellement en Turquie. (David Winfield, *Sculptures from north-east Turkey*, Journal of Warburg and Courtauld Institutes, vol. 31, London, 1968, 37 ff, ou á Dolishane et Oschki, où on représente les archanges á la façade et sur les chapiteaux et tympans d'éntrée.

[72] G. D. Jerphanion, *L'origine Copte du type de St. Michel debout sur le Dragon*, Comptes Rendus de l'Acad. d. Inscr. et Belles Lettres, 1938, 367—381; M. de Fruipont, *Les origines orientales du type de St. Michel debout sur le Dragon*, Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'art, 8, 1937, 367—381, et le texte du commentaire d'Oecumenius fait en même temps que les symboles sur les tissus coptes du VI—VII siècle. (H. C. Hoskier, *Commentary of Oecumenius on the Apocalypse*, An Arbor, 1928, 6 ff). Ce symbolisme est introduit en Occident par Constantin le grand (Euseb. Vita Const. III, 3); on le voyait dans le palais impérial à Constantinople, symbolisant à la manière biblique la lutte avec Licinius, comme le combat de St. Michel avec Satan. E. Weigand, *Zum Denkmäler kreis des christogrammnimbes*, Byzantinische Zeitschrift 1932, 32, 70; W. Lueken, *Michael, eine Darstellung und Vergleichung der jüdischen und morgenländischen Tradition von E. E. Michael*, Göttingen, 1898, 117.)

[73] A. Wallis Budge, *Coptic Apocrypha in the Dialect of Upper Egypt*, London, 1913, fol. 12.b, cette place se trouvant dans le livre de Résurrection de Bartolomeos.

[74] Cela provient du mythe du Soleil ailé, dans le temple de Horus. G. Lanczkowski, op. cit. 120. Voir la notion de Michel dans la liturgie copte. Oriens Christianus, Rom, Leipzig 37, 1953, 56.

[75] N. S. Nyberg, *Die Religionen des alten Iran*, Leipzig, 1938, 98; Hérodote, 1, II, 131; Louis H. Gay, Newark N. J. *The Double Nature of Persian Archangels*, Archiv für Religionswissenschaft, 7, Leipzig, 1904, 345. D'après Zaratoustra, près d'Achuramazda ou le seigneur Sage, il y a six srchanges nommés Amshaspanda (Alexander Kohut, *Über die jüdische Angelologie und Daemonologie in ihrer Abhängigkeit von Parsismus*, Deutsche Morgenländische Gesellschaft IV, Leipzig, 1866, ARW, I, 363). Il insiste sur la concordance entre le Talmoud et la religion de Zaratoustra; les quatre Archanges autour du trône chez les Juifs, et le même ordre chez les Perses (Noumeri Ralba, 2).

[76] *Pohvalno slovo Mihaila i Gavrila ot Klimenta Episkopa za sveti Kliment Ohridski*, Skopje, 1966, 195.

[77] Son visage enflammé par la Sagesse divine à cause de la proximité de Dieu. Voir: Narat. St. Sophiae, 10; καὶ αἱ παρειαὶ αὐτοῦ πύρ ἀπέπεμπόυ, Preger, 1, 87. D. Pallas, *Himmelsmächte, Erzengel und Engel*, Reallexicon zur byzantinischen Kunst, Stuttgart, 1972, Bd. III, 44.

tant avec eux le poème du Trisagion. Ils réfutent le diable avec ses mauvais esprits jetés dans les ténèbres éternelles; d'eux part la prière adressée à Dieu Miséricordieux, qui vit en gloire avec son Père et les Toussaints, et d'où émane l'Esprit pur, portant la vie, maintenant et pour toujours, et dans les siècles qui suivent».[78]

Le large programme des obligations et devoirs des deux archéstratèges ici présenté par la traduction intégrale de St. Clément, démontre comment les disciples slaves ont absorbé la tradition poétique byzantine, spécialement apostrophée dans deux encomia, celui de Mitrophane[79] et celui de Théodore Studite.[80] Chez ce dernier non seulement la porte de l'église mais aussi la porte des monastères est traîtée d'entrée et de sortie du royaume de Dieu.[81]

АРХАНЂЕЛИ ЧУВАРИ ВРАТА У ДЕЧАНИМА

МИРЈАНА ТАТИЋ-ЂУРИЋ

Ова тема није настала у време Палеолога иако је њена већа распрострањеност запажена управо на свим споменицима од Ариља па и даље за време турске владавине. Арханђели служитељи небеског поретка брину се о чистоти људских душа и њихових дела не пуштајући грешне у храм. Гаврило уписује мисли и дела, а Михаило кажњава мачем оне недостојне. Ова не сасвим хришћанска пракса постојала је и у антици, а песници оријенталног круга, пре свега Сирије, под непосредним дејством Персије и Међуречја одржали су дуалистичку симболику добра и зла преко борбе мрачних и светлих духова. Значење израза „YR" за стражара и анђела представља вечну будност и преноси се у поетском контексту и на главне протагонисте космогоније, Христа Сотера као недремано око вечног стражара над спасењем човека — главне творевине Демиурга, затим на Адама пре греха, као и на оба арханђела, чувара уласка у храм, односно стражара у небеском Јерусалиму. Сваки неофит преко воде крштења постаје стражар вечности и будан, тј. „YR" јер је спасен залажући се за принцип добра.

Већ је Климент Охридски написао енкомион у част архистратига уневши поетику и догматику Теодора Студита о чуварима божанског поретка који „муњама чудотворства силовитим растерују облаке демона и клањају се симболу храма, Богородици, која је станиште Логоса".

[78] Comparer J. Daniélou, *Trinité et angélologie dans la Théologie judéo-chrétienne*, Recherches de sciences religieuses, XLV, 1957, 5—41.

[79] Mitrophane, *Enkomion à l'Archange*, Ἐκκλησιαστικὴ Ἀλήθεια, 7, 1887, 386—393.

[80] Théodore Studite, *Hymnes à l'Archange*, (M. Bonnet, Jahrbuch für protestantische Theologie, 9, 1883, 527—528.)

[81] Ninoslava Radošević-Maksimović, *Književna vrednost epigrama Teodora Studita*, ZRVI, XIV—XV, Beograd, 1973, 204. Dans l'épigrame no 26 on fait une parallèle entre l'Eglise, le nouveau Jérusalem et cette entrée dans le royaume de Dieu qui est la porte de l'église. Entrer dans le sanctuaire avec le coeur pur, c'est une pratique valable même avant le christianisme. Ἀ Κομήνης, Τὸ βυζαντινὸν ἱερὸν ἐπίγραμμα καὶ οἱ ἐπιγραμματοποιοί, Ἀθῆναι 1966, 36. Radošević N. 224—275.

Fig. 2. Dečani. l'Archange Michel c. 1350

Fig. 1. Dečani, l'Archange Gabriel c.. 1350

Fig. 3. Tsalendjicha, l'Archange Gabriel, 1384—1396

Fig. 4. Alahan Monastère (Koça Kalesi, Archange sur Gillou, personnification du mal)

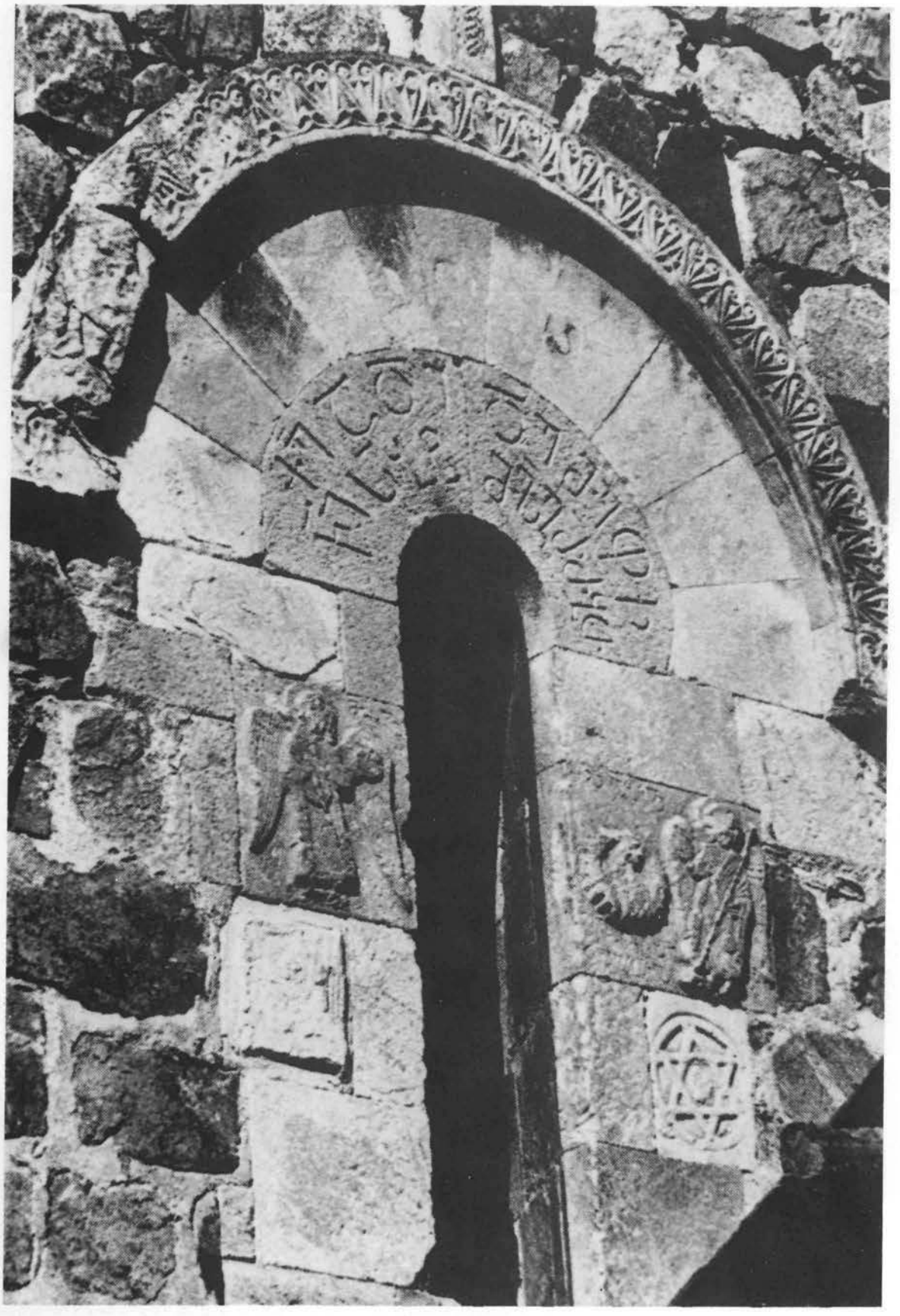


Fig. 5. Dolishane, Fenêtre avec deux Archanges, XIII siècle

ЈЕДНА ЛОКАЛНА СЛИКАРСКА РАДИОНИЦА ИЗ СРЕДИНЕ XIV ВЕКА

ДЕЧАНИ — ЛЕСНОВО — МАРКОВ МАНАСТИР — ЧЕЛОПЕК

СМИЉКА ГАБЕЛИЋ

У науци су одавно запажени стилско богатство и разноликост фреско-сликарства XIV века, као што је издвојен и известан број засебних сликарских радионица у истом столећу.[1] Разнородност стила ове епохе, која је посебно изражена у деценијама око средине XIV века, доприноси поузданијем проналажењу индивидуалних рукописа живописаца и у оним случајевима, сразмерно најчешћим, када су сликарска дела непотписана. Служећи се компаративним поступком, радови појединих мајстора, претходно разграничени унутар сликарства једног храма, с већом или мањом сигурношћу могу се препознати и међу другим споменицима исликаним у приближно истом периоду.

Подвојеност сликарских рукописа често је најочигледнија у већим храмовима, на чијем је украшавању радио и већи број живописаца, те је за истраживања ове врсте необично захвалан, поред осталих, и велики зидни ансамбл Дечана. Како желимо да покажемо, један од бар петорице сликара дечанске припрате веома је сродан једном сликару из групе која је живописала наос цркве манастира Леснова. Исти сликари или њихови ученици извели су, затим, и део живописа у цркви Марковог манастира недалеко од Скопља, као што су исликали и храм Св. Николе у селу Челопеку код Тетова. Велике сличности фресака ових живописаца говоре да су у питању свакако следбеници истих уметничких схватања, односно, по свој прилици, припадници једне засебне сликарске радионице.

Редослед настанка живописа у наведеним споменицима није поуздано прецизно одређен историјским подацима, што отежава успостављање хронологије рада ове групе сликара. Само, наиме, за Марков манастир позната је година завршетка живописања (1376/7), о цркви у Челопеку нема никаквих извора, чак не знамо ни ко ју је подигао, а исликавање прва два поменута храма, Дечана и Леснова, временски се, према садашњим сазнањима, подудара. Што се Дечана тиче, установљено је да су фреске у припрати ове цркве — где се свакако радило пре јесени 1343. године, између лета 1343. и јесени 1345. и између пролећа 1346. и краја августа 1347. године — коначно завршене, према години исписаној у ктиторском натпису, 1346/7, верује се у јесен 1347. године.[2] На другој страни,

[1] Већи број сликарских радионица из XIV века на подручју Балкана открио је и истражио — В. Ј. Ђурић, *Солунско порекло ресавскої живописа*, ЗРВИ 6 (Београд 1960) 111—128; id., *Фреске цркве св. Бесребрника деспота Јована Уиљеше у Ватопеду и њихов значај за испитивање солунскої порекла ресавскої живописа*, ЗРВИ 7 (Београд 1961) 125—138; id., *Радионица митрополита Јована зографа*, Зограф 3 (Београд 1969) 18—33; id., *Мали Град — Св. Атанасије у Костуру — Борје*, Зограф 6 (Београд 1975) 31—50; id., *Марков манастир — Охрид*, ЗЛУ 8 (Нови Сад 1972) 129—162.

[2] Хронологију настанка фресака у Дечанима до које се могло доћи претежно на основу датовања портрета историјских личности и на ревидираном читању датума у ктиторском натпису из припрате, с уверљивим закључцима, донео је — Г. Суботић, *Прилої хронолоїији дечанскої зидної сликарства*, ЗРВИ 20 (Београд 1981) 111—136 (о датованим фрескама у припрати — портрети краљева Дечанског и Душана (пре јесени 1343), портрети игумана Арсенија, архиепископа Јоаникија и св. Саве (пре зиме 1345), слика владарске царске породице (између зиме 1346. и 31. 8. 1347) и Лоза Немањића (пролеће 1346. до 31. 8. 1347) — стр. 126—130).

живописање лесновског наоса, који је изграђен 1340/41. године, вероватно је окончано након априла 1346. или у току 1347. године; значило би, у лето—јесен 1346/7, или у лето наредне, 1347. године, уколико претпоставимо да се овде сликало само у летњим месецима.[3] Тешкоћу у нашим истраживањима представља немогућност да се унутар расположивих хронолошких оквира ближе одреди време рада оног атељеа, односно живописца за кога мислимо да је могао сликати и у Дечанима и у Леснову. У Дечанима, његову делатност треба везати за период од око 1343. до 1346/7. године, тј. за период чији почетак евентуално претходи првој познатој и сеже до крајње године живописања припрате. У Леснову рад овог сликара могао би се датовати годином у којој је завршен живопис наоса, која међутим и сама није довољно прецизно одређена, а опет једино онда ако је читав наос исликан у једној години. Уколико је живописање трајало две године (два летња периода), присутност овог сликара у Леснову треба померити за једну годину унатраг, јер се, како ћемо видети, његове фреске налазе у горњим површинама храма. Проблем у овом тренутку, не изгледа да може бити решен. Уз свест о наведеним околностима, Дечане овде ваља само условно поставити као споменик који хронолошки претходи Леснову и стоји на челу наше групе.

У досадашњој историографији, истраживања стила сликарства цркве Христа Пантократора у *Дечанима* знатно су заостала за изучавањима иконографије овог споменика.[4] Ово занемаривање тим је необичније што су дечанске фреске, премда изузетно бројне и због величине цркве теже сагледљиве, науци постале доступне преко опсежне и богато илустроване монографије од В. Петковића и Ђ. Бошковића издате 1941. године.[5] Међутим десило се да до данас није написан ниједан засебан рад о стилским особинама ових фресака. Једино прегледи монументалне уметности — С. Радојчића и В. Ј. Ђурића, пре свега — садрже разматрања која се тичу стила дечанског сликарства; у њима је, поред осталог, указивано на разлике између фресака у наосу и припрати.[6] Повучене су, такође, стилске паралеле између Дечана и једног броја монументалних сликарских целина из истог доба — Трескавца, катедрале Св. Трифуна у Котору и Кучевишта,[7] затим Марковог манастира[8] као и Св. Димитрија[9] и Св. Апостола[10] у Пећкој патријаршији — али у основи тих истраживања није стајала детаљна анализа дечанских слика која би раздвојила и појединачне сликарске рукописе у овом храму. Изузетак у том смислу су циклуси Генезе и Живота св. Димитрија, у наосу, који су приписани руци „Срђа грешног", јединог именом познатог живописца Дечана.[11]

[3] Датовање сликарства лесновског наоса заснива се на ктиторском портрету Јована Оливера, тада севастократора, из наоса, односно на добу када је ову титулу ктитор носио. Ако је, како се мисли, Јован Оливер добио севастократорско достојанство од српског цара, тај период био би омеђен априлом 1346. године, када је Душан крунисан за цара, и 1347. годином (без ближег хронолошког одређења), када се Оливер први пут помиње као деспот — С. Габелић, *Нови податак о севастократорској титули Јована Оливера и време сликања лесновског наоса*, Зограф 11 (Београд 1980) 57, 61. Накнадним сагледавањем натписа исписаног поред Оливеровог севастократорског портрета у наосу цркве уверили смо се да је читав овај натпис, једном касније, подебљан. Уместо првобитног слова н, са хоризонталном пречком, ово слово је на млађем слоју доследно писано са косом пречком уздигнутом према десном стаблу — и; уместо оригиналног: воєвода, у четвртом реду, исписано је воевода, а читава реч всеѫ, у седмом реду, померена је удесно. Осим као засебан податак ова чињеница, иначе, не доводи и до другачијег тумачења проблема које намеће садржај овог натписа.

[4] В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 56—58, н. 60.

[5] В. Р. Петковић — Ђ. Бошковић, *Манастир Дечани*, I—II, Београд 1941.

[6] С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 131—140; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 56—58.

[7] В. Ј. Ђурић, *Иконе из Југославије*, Београд 1961, 34—35; id., *Византијске фреске*, 55—56, 58; И. Ђорђевић, *Сликарство XIV века у цркви Св. Спаса у селу Кучевишту*, ЗЛУ 17 (Нови Сад 1981) 107.

[8] С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, 157—160.

[9] Г. Суботић, *Црква Светог Димитрија у Пећкој патријаршији*, Београд 1964, X.

[10] В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 59; Б. Тодић, *Патријарх Јоаникије — ктитор фресака у цркви св. Апостола у Пећи*, ЗЛУ 16 (Нови Сад 1980) 99—100.

[11] С. Радојчић, *Мајстори старог српског сликарства*, Београд 1955, 37—39, сл. 23, табл. XXIII.

Како смо већ поменули, нас у Дечанима искључиво занима живопис у припрати. Изузевши фреске са историјским портретима, за које је утврђено да су рађене у више наврата, као и зону стојећих фигура, веома оштећену, ту распознајемо још најмање четири засебна сликарска рукописа. Започевши, највероватније, у највишим и крећући се ка нижим деловима овог простора, живописци су свој посао расподелили према појединим тематским целинама, док је најобимнија, менолошка, подељена још и на два неједнака дела. Један, свакако најлошији сликар у припрати урадио је фреске Васељенских сабора на своду централног брода, поједностављених композиционих решења, анатомски невешто постављених фигура и накарадних, јако засенчених ликова. Неки други живописац, који се изражавао изграђенијим језиком, насликао је циклус св. Ђорђа у северном броду, остваривши на својим фрескама утисак уситњености и сладуњавости облика. Наредна двојица извела су бројне илустрације Календара, сликајући, када се посматра одозго надоле, један након другог.[12] Први, на чијим је фрескама почетак менолошког циклуса, исликао је две највише зоне зидова средњег брода — светлим фрескама, са изразито лаким и издуженим фигурама.[13] Фреске у преосталим, нижим деловима Календара, сасвим другачијег израза, урадио је мајстор чије је сликарство за наша истраживања од кључне важности. Рука овог живописца најјасније се распознаје на потрбушјима лукова између бродова (изузев сцена из живота св. Ђорђа на северној страни), у две ниже зоне средњег брода, на сводовима бочних бродова и на свим менолошким илустрацијама које се налазе испод каменог избаченог венца (на висини на којој започињу сводови бочних бродова) на сва четири зида (сл. 1—6).[14]

Фреске овог дечанског живописца доста су тамног колорита и широких облика, а фигуре поседују велику снагу покрета. Форме су рађене дебелим цртежом, уз помоћ јаких сенки. Ликови имају засенчене, на изглед велике очи са наглашеним подочњацима; дубоке бразде, косо постављене, налазе се на челима. Фигуре имају рељефно обрађену мускулатуру тела, драперије изразиту волуминозност. Тежину атмосфере овог сликарства допуњују фантастични облици архитектонских маса у позадинама сцена. У целини гледано, ово сликарство делује бурно и пренаглашено. Облицима и бојом, начином моделовања инкарната и одеће, оно веома личи на део живописа цркве манастира Леснова, тачније, на фреске једног од живописаца из лесновског наоса а, такође, како ћемо видети, и на живопис у другим, на почетку већ поменутим споменицима. Облик главе приказаних фигура, са угнутим челом код младих ликова, код којих је брада увучена ка врату а нос извијен нагоре, често је управо истоветан у Дечанима и у Леснову. Слаже се и поступак сликања инкарната, јер су зелене сенке постављене на истим местима, топлим окером бојена су лица (у Леснову, додуше, нешто блеђим), а са понеким белим линијицама акцентована је светлост. Заједничку карактеристику представља, као детаљ, и једна коса усеклина на челима, посебно видљива на лицима приказаним у полупрофилу. Сличност такође одаје и сликана архитектура са својим детаљима — кулама, крововима, стубовима и

[12] О стилу фресака дечанског Календара — С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, 137—138; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 58, 59; П. Мијовић, *Менолої*, Београд 1973, 88; Б. Тодић, *Патријарх Јоаникије*, 99—100. У наведеној литератури Календар је издвојен као засебна стилска целина унутар дечанске припрате (Радојчић), а указано је и на два сликарска рукописа на овим сценама (Мијовић). Изнето је мишљење и о блискости решења (Ђурић), односно и истоветности (Тодић) појединих фресака дечанског Календара са фрескама на луку између два травеја цркве Св. апостола у Пећкој патријаршији (сл. 20—21). За поистовећење рукописа чини се да нема довољно разлога, премда су сличности заиста велике.

[13] Репродукције код: Петровић — Бошковић, *Дечани*, II, pl. LXXV, CIV—CXI (менолошке композиције на луковима централног брода и две горње зоне зидова истог брода); П. Мијовић, *Менолої*, сл. 167—169, 173, 176, 179—182, passim.

[14] Cf. Петковић — Бошковић, *Дечани*, II, pl. LXXVI; LXXVII, 1; LXXVIII, 1; LXXIX, XCVI (две менолошке илустрације); CIII, 2; CVI—CXI; CXII—CXXI, 1; CXXII—CXXVIII, 1; CXXIX—CXXXI, 1; CCXVII, 3; П. Мијовић, *Менолої*, сл. 171—172, 187—189, 191, 193—205, 207—214, 216—226.

капителима — истовремено, и орнаментални украс којим је прекривена, само што су у Дечанима облици нешто маштовитији, можда због разноликости коју је тематика допуштала. Почев од општег утиска који оставља ово, у боји јако, у облицима и покретима контрастно и снажно сликарство у Дечанима, у праћењу његове сличности са делом живописа у Леснову открива се њихова велика блискост. Бројне, очигледне једнакости упућују на закључак да су у питању припадници једне исте сликарске радионице или је, чак, посреди једна иста личност.[15]

Погледајмо о којем је сликару из Леснова реч.

У поређењу са Дечанима, процес исликавања цркве Арханђела Михаила у манастиру *Леснову* чини се лакше сагледљив, већ и због мањих димензија овог храма, али се он такође тешко може у целини реконструисати и хронолошки потпуно одредити. Пре свега, не знамо поуздано колико је трајао и када је тачно окончан. Судећи по томе што је у време живописања цркве лесновски манастир био активан — Јован Оливер, тада велики војвода, подизао је на месту старе нову цркву, с истом посветом — као и по томе што је био ангажован већи број сликара, изгледа вероватно да је живописање храма обављено у једном или евентуално у два наврата. Исто тако, с великом вероватноћом може се мислити да је исликавање уследило неколико година након изградње (1340/1) јер би то био период потребан за слегање зидова тек подигнутог храма. Живописање је свакако завршено оне године у којој је ктитор Јован Оливер носио севастократорско достојанство, што би било крајем 1346. или у току 1347. године.[16] Лесновском храму је потом дограђена и припрата (највероватније 1347. године, када је манастир уздигнут на степен епископије) која је живописана 1349. године, о чему сведочи млађи ктиторски натпис над улазом из припрате у наос. У исликавању лесновског нартекса нису учествовали живописци из наоса, те ово сликарство за наша садашња истраживања нема значаја.

На изради фресака у наосу Леснова радила су, по свој прилици, петорица живописаца.[17] Они су се распоредили по хоризонталним појасевима, смењујући се у раду одозго надоле, с тим што су понегде двојица радила у истој зони живописа, а при том на супротним странама цркве. Овакав поредак у раду знатније је нарушен у пространом олтарском простору, где су исти живописци унеколико изменили редослед којег су се придржавали на ступцима и на зидовима наоса. Ако је, како изгледа, исликавање отпочело у куполи и наставило се ка нижим деловима храма, првим се може назвати сликар који је радио у калоти и тамбуру куполе, као и у другој зони живописа одоздо у олтару и у трећој и другој зони на ступцима; другим — сликар који је оставио своје фреске у дну тамбура куполе, на сводовима, пандантифима и у највишим зонама зидова; трећи би био мајстор

[15] Услед разлика у ставовима и покретима фигура из Дечана и из Леснова тешко је рећи да ли је у питању једна личност. Неизвесно је, наиме, да ли разлике дугујемо неминовној употреби различитих иконографских предложака коришћених за приказивање тематски неједнаких целина (циклуса Великих празника у Леснову, а меолошког циклуса у Дечанима), односно, када се ради о фрескама истог садржаја и њиховој другачијој диспозицији на зидовима ових храмова. Поред тога, и иначе се не може очекивати да је рукопис једног живописца сасвим непромењив и увек доследно уједначен на свим површинама већ и у једном истом храму. Како ћемо касније још видети, при разматрању свих споменика чије смо делове или очуване фреско-целине издвојили и објединили, посматрајући их као дела засебне групе сликара, уз све друге тешкоће које отежавају да се појединачан удео сликара са потпуном прецизношћу препозна, наша тема поседује и једну додатну, будући да је ту иконографија фресака од сасвим мале помоћи. Било због тога што су фреске истог садржаја у споменицима из наше групе делом оштећене, те је њихова иконографија делимично и непозната, или стога што имају другачије место на зидовима храмова, па и међусобно различит формат а смештене су унутар различитих тематских целина, примену веома сличних, но не и истоветних иконографских образаца можемо установити само у ретким случајевима (Благовести на зденцу — у Дечанима и у Марковом манастиру; Рођење Христово — у Марковом манастиру и Челопеку).

[16] Cf. нап. 3.

[17] Поделу фресака лесновског наоса на четири сликарска рукописа извршио је — К. Балабанов, *Новооткриени имиња на зографи од* 1341. *година во црквата на Лесновскиот манастир*, Разгледи IV/4 (Скопје 1963) 400—407; нешто потпуније такође и — В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 64.

виших, где је радио напоредо са претходним („другим,), и средњих зона на сва четири зида, укључујући и апсиду; четврти је исликао две доње зоне зидова наоса, већи део живописа проскомидије, ђаконикона и стубаца, као и конху апсиде, а пети је извео најнижу зону олтарске апсиде, ту урадивши Поклоњење жртви, и неколико попрсја епископа у другој зони живописа одоздо, такође у олтарском простору.

Из групе сликара лесновског наоса — из које се један, на свом делу, и потписао[18] а која је оставила фреске неједнаких уметничких квалитета, сликару нижих зона дечанског Календара одговара онај који је радио у дну куполе, на пандантифима, сводовима и на горњим површинама зидова. Будући да је вероватно приступио послу након што је исликана купола, можемо га називати, већ смо видели, „другим", а по местима на којима је сликао и „сликаром пандантифа и сводова". Он је насликао већину попрсја Четрдесеторице севастијских мученика у прстену тамбура куполе (десетак попрсја на јужној страни не припадају његовој руци), Христа на убрусу и попрсје арханђела Михаила у пољима између пандантифа, јеванђелисте у пандантифима (три поуздано, док је фреска јеванђелисте Матеја у југоисточном пандантифу готово сасвим страдала), затим претежан број композиција из циклуса Великих празника (Рођење, Сретење, Васкрсење Лазара, Преображење, Распеће, Мироносице и Вазнесење) и, у једном појасу ниже, неколико сцена из Циклуса Страдања Христовог у источном, доста оштећеном делу цркве — Христова беседа апостолима (десни део композиције), Оплакивање и Неверовање Томино (сл. 7—13).[19]

Фреске овог лесновског живописца одишу пуноћом израза и уверљивошћу схватања. Оне о свом творцу сведоче као о уметнику посебно снажног, рекло би се експресионистичког начина изражавања. Употреба тоналитетом усклађених али и интензивних боја и непрестано супротстављање светлих и тамних површина основне су поставке које је овај сликар користио у изведби. Немир и изражајност крајњи су резултати његовог поступка. Исти типови светитеља, зажарених очију и косо засечених чела срећу се и у Дечанима; слична је и стеновита или архитектонска кулиса, такође је и дрвеће исте врсте, а приказано је, по правилу, у пару. У Леснову, као и у Дечанима, маслинасте сенке на ивици образа, око очију, носа и браде а светле, испупчене површине чела, образа и хрбата носа, потенциране завршним потезима беле боје, стварају јако наглашени волумен. Ефектно је истицан поглед очију, помоћу сенки на подочњацима и испод обрва, те су ликови добијали упечатљив израз који се не губи ни при посматрању ових фресака са веће раздаљине. Пошто је насликао низ попрсја Севастијских мученика у прстену тамбура — пренутивши да ту мањи број светитеља уради трећи сликар, са којим је у истим зонама радио и приликом исликавања циклуса Великих празника и Страдања — на широким површинама пандантифа, сводова и тимпанона зидова, овај мајстор је могао слободније да изрази свој таленат и умешност. Склон да исказује покрет, понегде уз ишчашен, физички немогућ став — какав видимо код фигуре апостола на северној страни Преображења, а у веома сличном облику

[18] У Леснову се потписао („четврти") сликар, који је радио у две најниже зоне наоса и у конхи апсиде. На жалост, његово име је остало непознато. Потпис је временом делимично страдао а био је исписан на стојећој фигури св. Ђорђа на северном зиду, поред ктиторске композиције; ту се чита само: χ(ε)ίρ ζωγράφοῦ... („Руком зографа...") — G. Millet, *L'ancient art serbe, Les églises*, Paris 1919, 31, fig. 16. Донедавно се погрешно веровало да су у Леснову своје потписе оставила још три сликара („Севасто, Михаило и Марко") а на основу грешке код читања и тумачења три натписа који се налазе у засебним круговима на сликаном соклу — К. Балабанов, *Новооткривени имиња*, 402—403; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 64, n. 76. Накнадно је, међутим, установљено да у овим круговима на соклу у ствари пише: севасто[кратор], што је монограм који се односи на ктитора, тада севастократора, Јована Оливера, а исписан је испод фреске Оливеровог заштитника арханђела Михаила; у друга два круга исписано је: Ана Мара, односно име ктиторке која је дала да се оно убележи испод фреске Богородице с малим Христом, вероватно њене заштитнице — С. Габелић, *Нови податак*, 54—55, сл. 1—8.

[19] О фрескама овог живописца Леснова cf. К. Балабанов, *op. cit.*, 404—405; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 64; G. Millet — T. Velmans, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie*, IV, Paris 1969, pl. 13, 28—29.

наћи ћемо га и у Дечанима, такође у Марковом манастиру и Челопеку[20] — овај лесновски сликар је у релативно великој мери био заинтересован и за просторно приказивање облика На његовим фрескама архитектонске кулисе и стеновито позађе, претходно постављени у косу пројекцију, обрађени су нијансирањем сенки. Куле и стубови зграда, у боји наизменично варирани, добили су на једној страни светлији, на другој тамнији тон, а планински пејзаж осенчен је тамнијом нијансом основне боје тамо где би сенку требало и очекивати, у усецима и у позадини стена. На жалост, осим Преображења, све остале композиције које је насликао овај живописац само су фрагментарно очуване.[21]

Док на делима другог сликара из Леснова и мајстора нижих зона дечанског Календара несумњиво влада дух једнаког стилског изражавања, дотле се непосредан наставак ове уметности налази међу фресцама цркве Св. Димитрија у *Марковом манастиру*.[22] Посебно јасна паралела која се тиче поистовећења рукописа изгледа пре свега она између Леснова и Марковог манастира.

Реч је о, тако већ названој, другој скупини живописаца из ове цркве, задужбине Мрњавчевића, чији је живопис завршен 1376/7. године.[23] Установљено је да су групу сачињавала два мајстора, који су насликали циклус Богородичиног акатиста у олтару и наосу, део циклуса св. Николе (источни и западни зид) и доњи део Успења Богородице у припрати, затим Божанску литургију у доњем појасу олтара, као и поједине фреске на стубовима и луковима под куполом — св. Јермолај, св. Трифун, Христос-лоза са апостолима, Богородица и мртви Христос (сл. 14—18).[24] Велику већину ових фресака насликао је у ствари један, несумњиво бољи живописац, док другом, чини се, треба приписати само неколико сцена (8. и 9. икос, 12. кондак)[25] или делова композиција (хор певача на јужној страни Успења св. Николе, на пример). Ови сликари се међусобно сасвим мало разликују. Неједнакости су запажене код обраде лица — други, лошији сликар једва да сенчи лица.[26] Осим тога местимично постоје и разлике у типологији ликова (што је најочитије када се упореде представе Богородице с Христом на иконама у илустрацијама 12. икоса и 12. кондака)[27] или и неспретности у пропорционисању фигура, код другог мајстора. Од ове двојице, успешнији и ангажованији сликар је онај у коме треба препознати, ако не самог

[20] Cf. Петковић — Бошковић, *Дечани*, II, Pl. CXXV—CXXVI; CXXX, 2; Ц. Грозданов, *Новооткривене композиције Богородичиног Акатиста у Марковом манастиру*, Зограф 9 (Београд 1978) 38, сл. 3.

[21] Радовима другог мајстора лесновског наоса такође наликују и фрагментарно очуване фреске у цркви Св. Атанасија у Лешку код Тетова, чији се настанак везује за период након 1346, а приближно око 1350. године (В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 65; cf. П. Миљковић — Пепек, *Црквата Св. Атанасиј Александријски крај манастирот Лешок*, Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија, III, Скопје 1980, 497—502). Велику стилску сродност ових фресака уочио је — В. Ј. Ђурић, *Марков манастир — Охрид*, 140, изневши и претпоставку да се ради о једном истом сликару. Без сумње, у питању је иста изразита волуминозност и изражајност израза, као и општа типолошка сличност код физиономија светитеља у ова два споменика. Међутим, неке јасно изражене појединости на лицима (нарочито је уочљива једнака ширина хрбата носа код светитеља из Лешка) спречавају да се сликарски рукописи из Лешка и Леснова, односно и Дечана, поистовете (сл. 22, 23).

[22] Сличност ових споменика већ је уочена код — В. Ј. Ђурић, *Марков манастир — Охрид*, 140; id., *Византијске фреске*, 83; С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, 157.

[23] В. Ј. Ђурић, *Марков манастир — Охрид*, 137, passim; о датуму завршетка исликавања Марковог манастира: Ц. Грозданов — Г. Суботић, *Црква светог Ђорђа у Речици код Охрида*, Зограф 12 (Београд 1981) 73—74, n. 75, сл. 17.

[24] В. Ј. Ђурић, *Марков манастир — Охрид*, 137—141, 158—159, сл. 12, 13; већи број репродукција код: G. Millet — T. Velmans, *La peinture*, IV, pl. 77—87, 99, 106—107; Ц. Грозданов, *Из иконографије Марковог манастира*, Зограф 11 (Београд 1980) 87, 1—4, 7; id., *Новооткривене композиције*, 41, сл. 1—7; С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, т. 87, 89—91.

[25] Cf. Л. Мирковић — Ж. Татић, *Марков манастир*, Нови Сад 1925, сл. 47, 49; G. Millet — T. Velmans, *La peinture*, IV, Pl. 18/154, 86/161.

[26] В. Ј. Ђурић, *Марков манастир — Охрид*, 139, сл. 12.

[27] Vid. — G. Millet — T. Velmans, *La peinture*, IV, Pl. 80, 81; К. Балабанов, *Новооткриени портрети на кралот Марко и кралот Волкашин во Марковиот манастир*, Културно наследство III (Скопје 1967) 63, сл. 18, 19, где су ови детаљи добро репродуковани.

дечанско-лесновског живописца, онда, без сумње, његовог најнепосреднијег настављача, односно ученика (сл. 14—18).

Три деценије су размак који дели ове фреске. У односу на Дечане и Лесново у Марковом манастиру структура слике изгубила је чврстину, пропорције су скраћене, контраст светлости и сенке није више онако јак а предимензионирани декоративни орнаменти прекривају крупне, наметљиве архитектонске форме. Окосница овог сликарства, међутим, остала је иста. Преузет је цртеж у целини, као подлога, са свим својим појединостима — особена линија ока, крупан бабураст нос, код старих, а извијен нагоре код младих ликова, коса црта која раздваја нос од чела итд. Управо као у Дечанима и Леснову овде такође наилазимо на понављање ликова карактеристичног изгледа у трочетвртинском профилу; тада су чела улегнута, а брада је увучена ка врату. Игра линија је појачана на образима и челима, а очи су смањене и сужене. На томе се нарочито инсистира при обради лица светитеља у доњој зони олтара. Сведеним елементима обраде, више кратким и брзим линијама него нијансирањем боја, силовит и, понекад, необуздани поступак сликара овде као да тежи да превазиђе задате иконографске оквире. Прекорачивши у крајњем исходу сваку правилност форме, потез има скоро независну улогу, разиграну до апстракције, а израз је у целости подређен захтевима декоративности и драматичности. Поједини ликови из најнижег појаса у олтару представљају најуспешнија остварења овог живописца и свакако спадају у сам врхунац експресивног и драматичног правца византијског сликарства тог доба.

Постоји, поменули смо на почетку, још један споменик који треба прикључити групи зидних целина ове исте сликарске радионице. То је црква Св. Николе у селу (Горњем) *Челопеку* код Тетова, у којој је недавно, испод сликарства из XIX века, откривен и старији слој живописа. О овој цркви, колико се за сада зна, нема никаквих историјских података. У прелиминарним извештајима, првобитни слој њеног сликарства датован је у 70. или 80. године XIV века (сл. 19).[28]

Живописац који је радио у Челопеку, нема никакве сумње, припадник је наше сликарске радионице. Истина, његове фреске малих формата, упадљиво топлог и једноличног колорита, настањене кратким фигурама нескладних покрета, увелико су грубог, провинцијског карактера. Под утиском неплеменитог колорита и још мање префињених форми што је можда последица старости живописца или, вероватније је, сиромаштва ктитора овог малог храма — у питању је једнобродна црква, некад са куполом — ове фреске је у први мах тешко повезати са Лесновом или са Дечанима. Међутим, аналогије са овим споменицима а са Марковим манастиром и потпуне истоветности показују, с једне стране, да се ради о истој сликарској радионици а, са друге, да Челопек највероватније долази на њено зачеље, тј. да је њено последње познато дело. Тако, у сцени Пут на Голготу, у Челопеку, човек који Христу приноси посуду жучи по типу физиономије сасвим одговара неким мученицима са фресака доњих зона дечанског Календара[29] или анђелима из Рођења Христовог у Леснову. Исто тако, врло карактеристичан (уздигнут и хоризонталан) положај рамена Богородице насликане у Рођењу Христовом, у Челопеку, имају и многе фигуре у Календару из Дечана,[30] Богородица такође у Рођењу из Марковог манастира[31] и један

[28] П. Миљковић-Пепек — А. Николовски, *Состојбата и валоризацијата на црковните споменици на културата од XIV век до денес на територијата на Собранието на општина Тетово*, Културно наследство VI (Скопје 1975) 88—89, сл. 1—2, 16, 19—20; П. Миљковић-Пепек, *Преглед на црковните споменици во тетовска област од XI до XIX век*, Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија, III, Скопје 1980 464—466, сл. 1—5 (где се као аналогија за датовање живописа — иначе, необразложена — помиње, поред неких других храмова, и Марков манастир).

[29] Cf. П. Мијовић, *Менолої*, сл. 203, 211.

[30] Петковић — Бошковић, *Дечани*, II, Pl. CXXV—CXXVI, CXXX, 2.

[31] Ц. Грозданов, *Новооткривене композиције*, 38, сл. 3.

од апостола у лесновском Преображењу. Но, најбројније једнакости могућно је уочити на делу живописа из Марковог манастира, о којем је било речи. Довољно је, на пример, упоредити сцене Силаска у ад, Сретења или Рођења (у Марковом манастиру као илустрације Богородичиног акатиста) да би се установиле истоветности код поставке фигура, ликовне обраде, типологије ликова и примене исте врсте декоративних мотива. Да ли је у Челопеку сликао бољи мајстор Акатиста из Марковог манастира, како нам се чини, или његов лошији сарадник, поузданије ће се утврдити када црква Св. Николе у Челопеку буде публикована и доступнија изучавањима. У сваком случају, датовање живописа Челопека у осму деценију XIV века — можда, због донекле лошијег квалитета, и нешто касније — на основу поређења и изједначења са Марковим манастиром, изгледа сасвим прихватљиво.

Радионица је, ако су наши закључци тачни, започела своју делатност у петој, а завршила у осмој, можда деветој деценији XIV века. Од споменика који су допрли до нас, прво је радила у Дечанима или у Леснову, у једној владарској и у једној властелинској задужбини. Касније, било да се ради о истој дружини живописаца или о њиховим ученицима, налазимо је поново у једној владарској задужбини, у Марковом манастиру, и потом у малој цркви, можда неког властелина, у Челопеку.

Најпре, у Дечанима и Леснову, то је била снажна и стамена уметност, делимично везана за стилске традиције почетних деценија века — начином моделовања, пре свега — у којој је узнемиреност, као новина, прво захватила израз лица и покрет фигура. Ова се уметност у Марковом манастиру разбуктала, где је, на антикласицистички начин и дозрела да би, у Челопеку, завршила у правом провинцијализму. Прво је структура композиције, у Дечанима и Леснову, чврста, а њено идејно језгро је јасно назначено; принцип компоновања делимично је следио класицистичка начела, те је поставка широка и уравнотежена. У Марковом манастиру, скраћена по вертикали а развучена по хоризонтали, слика је лишена дубине простора, а важност позадине и кулиса толико је повећана да је њен однос према фигури ликовно готово изједначен. У Челопеку, однос маса и њиховог идејног средишта у тој мери је поремећен да је ту једна споредна фигура могла бити насликана већа и виша од Христа (Пут на Голготу) или телом окренута супротно од приказаног догађаја (Рођење Христово). Фигуре су најпре имале пуну тежину, у Дечанима и Леснову, а драперија, и сама богато решена, оцртавала је снажне облике тела, као што је и инкарнат био класицистички светао иако, на кључним местима цртежа, доста засенчен. Касније, у Марковом манастиру, тела су донекле изгубила на тежини и чврстини, а сенке на лицима су се повукле и истањиле. У Челопеку изведба фигура одговара оној из Марковог манастира, само што су димензије смањене, пропорције поремећене, а инкарнат фигура је дословно жут. Посматран засебно, колорит код ове групе споменика показује својеврсну градацију. У Леснову и Дечанима је уравнотежен (најмирнији је у Леснову), у Марковом манастиру је пренаглашено звучан и топао, а у Челопеку необично смеђ и једноличан; најбоље ћемо га дочарати ако кажемо да обилна употреба окера ствара утисак као да се ради о фрескама које су гореле, што не изгледа да је овде био случај.

Лук који је својом уметношћу описала ова радионица кренуо је, чини се, од класицизма палеолошког сликарства из првих деценија XIV века. Мајстори ове радионице, сходно својим схватањима и могућностима, прилагодили су стил водећих уметника претходне генерације у најпре још увек чврст и снажан, а затим драматичан и декоративан и, на крају, нескладан и огрубели ликовни правац. Пошло се од већ познатих решења,

али се простор слике поједностављује, а облици се постепено витопере.[32] Док је компоновање простора, поставка фигура и обрада драперија, у Леснову и Дечанима, још добрим делом у традицијама претходне епохе, израз лица постаје фанатичан, често с разрогаченим очима сенченим подједнако снажно и на капцима и на подочњацима. Изналазе се физички немогући, рогобатни покрети и ставови, а ликови сасвим мењају типолошке одлике — лице младих особа постаје изразито пуначко, нос издужен или прћаст, а код стараца крупан и бабураст, док су чело и брада у полупрофилу улегнути. Једном оформљени, типови светитеља и људи различитог узраста понављају се из споменика у споменик. Исто ће се догађати и са облицима архитектонских кулиса и декоративних мотива на делима ове сликарске радионице. Поред неких других украсних мотива, карактеристичан знак ове радионице је отвор који подсећа на кључаоницу, сликан на некој врсти куле (сл. 3, 15). Упадљиво је и да ови живописци сасвим ретко користе биљне мотиве или једнобојне маскероне као украс архитектонских кулиса на својим сликама, иначе веома популарне у њиховом добу. (Посебно често користе их остали сликари у Дечанима, такође и сликар горњих зона Календара.) У целини узев, правилни класицистички облици и понегде врло снажан или и распричан, али увек довољно уздржан ликовни израз водећих мајстора из претходног периода преточен је у пренаглашене, драматичне, касније и сасвим декоративне, безмало апстрактне и јарко обојене форме (сетимо се ликова из доње зоне олтара у Марковом манастиру, као и тамноплавих или јасно црвених нимбова у истој цркви). Такав процес, свакако, није обављан искључиво у радовима овог сликарског атељеа. Он се у исто доба и на сличан начин одвијао и на другим споменицима ове територије, да би довео и до врло сличних резултата. Делатност наше радионице припада једној стилској струји у превирањима монументалног сликарства из времена око и након средине XIV века. Унутар, наиме, два основна правца, којима се кретала у целини претежно експресионистичка уметност тог доба, ова радионица се — супротно нешто углађенијем изразу, који је био прожет мирнијим хармонијама боја (Св. Димитрије и Богородица Одигитрија у Пећи, Љуботен, Конче, Полошко или Матеич, на пример) — приклонила оном стилском смеру који се може означити као облицима и колоритом прејак, готово — егзалтиран. Сасвим сличног опредељења били су још и сликари који су радили у пећким Апостолима, Лешку и Липљану (сл. 20—24) — изразито су велике сличности са Лешком и Апостолима — и они из Николе Шишевског, Заума или манастира Зрзе.[33] Све их повезује снажна занесеност израза, постигнута чврстим и неуглађеним, намерно деформисаним појединостима. Очито је да бројност ових споменика указује на општу уклопљеност радионице у токове сликарства које је неговано превасходно у црквама Македоније. Но при том ваља подразумевати само завршну фазу радионице, из Марковог манастира и Челопека, чиме се, међутим, још не разјашњава и полазиште њеног стила.

Судећи по ликовним елементима — а других поузданијих података и нема — као место уметничког образовања сликара радионице о којој је реч изгледа да треба видети заправо исту територију на којој је радионица и деловала. На зависност од сликарства из централних и јужних делова Србије и из северне Македоније упућује низ ликовних решења за која претпостављамо да су, послуживши као узор, могла бити преобликована, пренаглашена, а потом готово и карикирана. Сличне типове светитеља срећемо у споменицима из друге и треће деценије XIV века чији је ктитор био краљ Милутин — Старо

[32] Шире о напуштањима уметничких канона из времена краља Милутина — В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 60.

[33] Cf. — id., *Марков манастир — Охрид*, 139—141; id., *Радионица митрополита Јована зографа*, 20, 22, 25; З. Ивковић, *Живопис из XIV века у манастиру Зрзе*, Зограф 11 (Београд 1980) 80—81, сл. 9—13; за Лешак и фреске са лука у Св. апостолима vid. напомене 12 и 21.

Нагоричино, Никита, Краљева црква у Студеници или Грачаница, на пример (сл. 25—27).[34] Сличан је и начин обраде одеће на фигурама, која је увек тешка и богато набрана. Одговарају и поједини детаљи (на пример, широко стопало са наглашеним рисом, што је готово редовна појединост на фигурама из почетних деценија века, а која се од споменика из наше групе среће у Дечанима и Леснову). Власи косе сликане су у засебним праменовима (у том погледу можда је најкарактеристичније Старо Нагоричино), а сасвим су слични и поједини декоративни мотиви. На споменицима из доба краља Милутина запажамо, према томе, типове светитеља, начин обраде и декоративне појединости на које су се зографи наше радионице могли угледати; њихову пажњу заокупљали су поједини делови или детаљи композиција, док су компликованија решења простора и племенитост израза остали изван њиховог уметничког домашаја.

Уверење о локалном уметничком пореклу радионице изискује на крају и одговор на питање: у којој је мери њене припаднике могућно доводити у везу са приморским „грчким сликарима", за које се верује да су морали учествовати у живописању Дечана, и то управо и на исликавању Календара.[35] Не може се, наиме, прихватити мишљење да је у дечанској припрати дато истакнуто место фресци Погубљења св. Трифуна (1. II) — светитеља заштитника града Котора — из чега је следио закључак о которском пореклу сликара овог Календара.[36] Поред свих осталих разлога који се таквом тумачењу супротстављају,[37] уколико би фреска смрти св. Трифуна својим местом у Дечанима била посебно наглашена, то не би говорило о етничком пореклу њеног сликара — од чије воље распоред фресака није зависио — него о намери састављача програма дечанског живописа. Преостаје у ствари, сама претпоставка да је реч о сликарима који су дошли из Приморја, попут

[34] Cf. П. Миљковић-Пепек, *Делото на зографите Михаило и Еутихиј*, Скопје 1967, т. XCI (Краљева црква), CXX—CXXI, CXXIX—CXL, CLII (Старо Нагоричино), passim; G. Millet, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie*, III, Paris 1962, Pl. 36, 4; 47, 3 (Никита), 65, 3—4 (Краљева црква), 79,1; 78; 97,3; 100,2; 117 (Старо Нагоричино).

[35] Литература о тзв. „грчким сликарима" који се помињу у архивским документима Котора и Дубровника, односно и о которским сликарима као творцима неких дечанских слика веома је обимна. Упутимо само на — В. Ј. Ђурића, *Византијске фреске*, 58, нап. 60—61; *Историја српског народа* (Г. Бабић — Ђорђевић), I, Београд 1981, 644, 646, где ће се наћи и остале одреднице.

[36] П. Мијовић, *Менолої*, 85—89, сх. 43, сл. 212; id., *Которски сликари у Дечанима и Пећи*, Историја Црне Горе, 2/1, Титоград 1970, 296—297; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 208.

[37] Укажимо, као прво, да је добра уочљивост фреске Погубљења св. Трифуна у дечанској припрати последица нешто боље очуваности ове фреске у односу на живопис око ње. Илустровање ове сцене, која има само две фигуре, на пиластру сасвим је прикладно за ову уску површину и, само по себи, не представља њено намерно наглашавање. Ни поређење са суседном сценом, Сретења Христовог (илустрацијом наредног дана, 2. фебруара) не може да оснажи мисао о истакнутијем месту фреске Трифуновог погубљења. Наиме, Сретење би (форматом и иначе већ двоструко веће од Погубљења св. Трифуна) изгубило на значају — уколико су таква поређења уопште оправдана — управо да је било насликано на пиластру, јер садржи већи број фигура — чији би формат неминовно био умањен. Поређење дечанске фреске са другим примерима сликања св. Трифуна унутар зидних Календара (П. Мијовић, *Менолої*, 86—87) на којима је приказано попрсје овог светитеља а не сцена његовог погубљења (у Старом Нагоричину, на пример — Ibid., 273, сх. 7, сл. 64), такође не стоји након сазнања да је за сликање дечанског менолога вероватно послужила ерминија са опширним хагиографским описима композиција или илустровани зборник мартириона а не неки менолошки приручник (Ibid., 46, 48), пошто то показује да дечански Календар и не следи исте изворе на основу којих је састављен, поред осталих, и онај у Старом Нагоричину. (Потпуно исти случај десио се и са приказом св. Маманта, 2. септембар — у Дечанима је насликана сцена његове мученичке смрти, а у Грачаници само стојећа фигура овог светитеља — cf. ibid., 316, сх. 47, сл. 168, 285, сх. 17). Најзад, језик натписа с примесама јужноприморског наречја такође је коришћен као потпора хипотези о которском пореклу сликара дечанског Календара (Ibid., 47, 88; П. Мијовић, у: *Историја Црне Горе*, 2/1, 298—299). Истина, он је у истом ортографском облику присутан на фрескама обојице сликара ове тематске целине. Но проблем језика натписа засад треба оставити по страни док се не буде знало да ли су сликари и исписали све натписе, што је мало вероватно; једино је у овом случају важно нагласити да фреску св. Сергија (7. X) где је сигнатура исписана у облику сргнѥ (слично као сргъ — Срђ, у наосу — id., *Менолої*, 47, 88) није насликао онај сликар који је урадио фреску Погубљења св. Трифуна.

Сл. 1. *Дечани*, страдања св. Теодота и св. Теодора Стратилата (7—8, VI), 1346/7. (Снимак: Републички Завод за заштиту споменика културе, Београд)

Fig. 1. Dečani, the suffering of St. Theodot and St. Theodore Stratilate (7—8 June) 1346/47 (photograph: Institute for the Protection of Cultural Monuments of SR Serbia, Belgrade)

Сл. 2. *Дечани*, десет мученика с Крита посечени мачем (23. XII). (Снимак: Републички Завод за заштиту споменика културе, Београд)

Fig. 2. Dečani — the ten martyrs of Crete cut by sword (23 December) (photograph: Institute for the Protection of Cultural Monuments of SR Serbia, Belgrade)

Сл. 3. *Дечани*, страдање св. Анастасије (22. XII). (Снимак: Републички Завод за заштиту споменика културе, Београд)

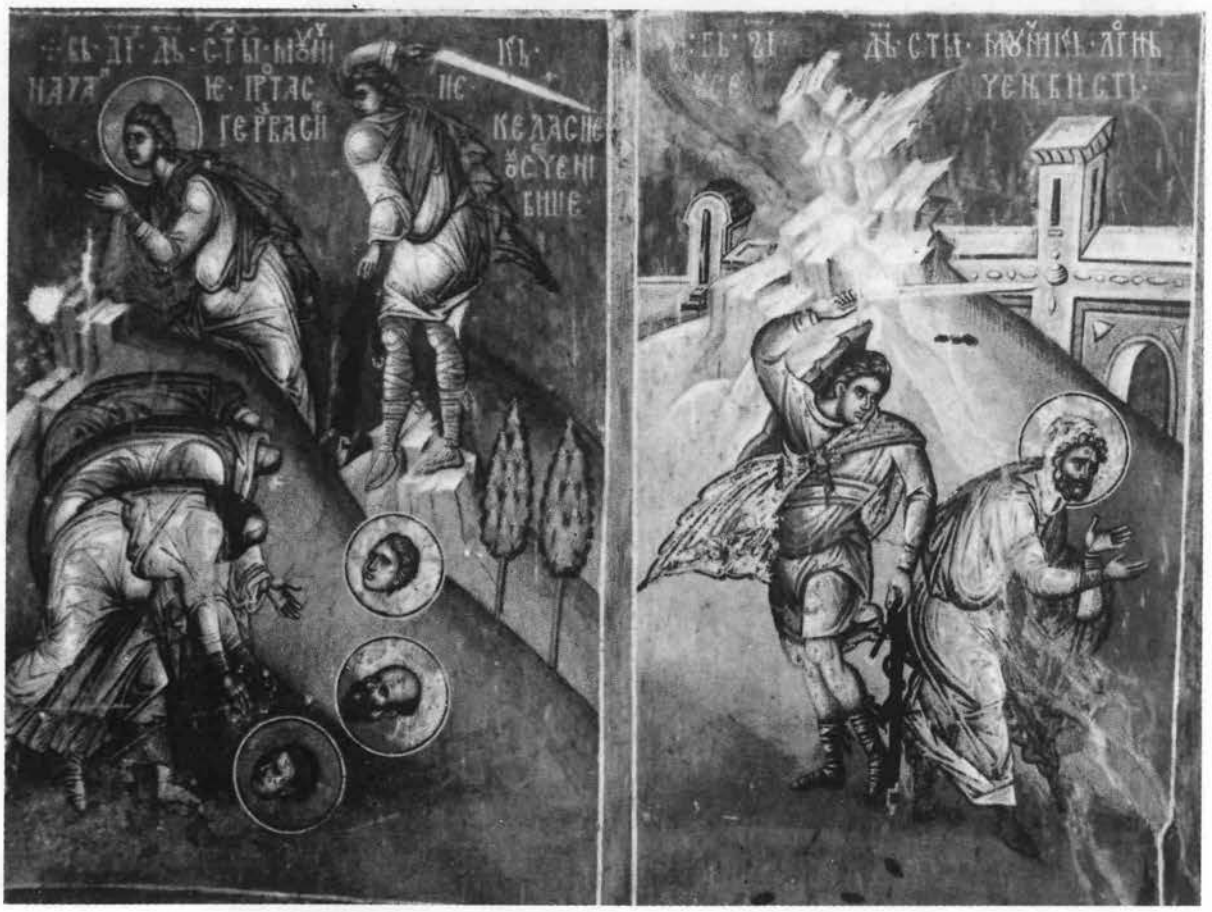
Fig. 3. Dečani — the suffering of St. Anastasia (22 December) (photograph: Institute for the Protection of Cultural Monuments of SR Serbia, Belgrade)

Сл. 4. *Дечани*, св. Теодор Стратилат (8. II). (Снимак: Народни музеј, Београд)

Fig. 4. Dečani — St. Theodore Stratilat (8 February) (photograph: Naticnal Museum, Belgrade)

Сл. 5. *Дечани*, св. Козма Халкедонски (18. IV)

Fig. 5. Dečani — St. Cosmas of Chalcedon (18 April)



Сл. 6. *Дечани*, сцене из Календара (14. и 16. X). (Снимак: Републички Завод за заштиту споменика културе, Београд

Fig. 6. Dečani — scenes from the Calendar (14 and 16 October) (photograph: Institute for the Protection of Cultural Monuments of SR Serbia, Belgrade)

Сл. 7. *Лесново*, севастијски мученици, јеванђелист Марко, арханђео Михаило, око 1346.

Fig. 7. Lesnovo — Forty Martyrs of Sebasteia, Mark the Evangelist, Archangel Michael, c. 1346.

Сл. 10. *Лесново*, севастијски мученици

Fig. 10. Lesnovo — Martyr of Sebasteia

Сл. 9. *Лесново*, севастијски мученик

Fig. 9. Lesnovo — Martyr of Sebasteia

Сл. 8. *Лесново*, севастијски мученик

Fig. 8. Lesnovo — Martyr of Sebasteia

Сл. 11. *Лесново*, јеванђелист Марко, детаљ

Fig. 11. Lesnovo — Mark the Evangelist, detail

Сл. 13. *Лесново*, јеванђелист Лука

Fig. 13. Lesnovo — Luke the Evangelist

Сл. 12. *Лесново*, Рођење Христово, очувани део сцене

Fig. 12. Lesnovo — The Birth of Christ, preserved part of the scene

Сл. 14. *Марков манасшир*, св. Григорије из Нисе, 1376/7.
Fig. 14. Mark's Monastery — St. Gregory of Nyssa, 1376/7

Сл. 15. *Марков манасшир*, Успење Богородице
Fig. 15. Mark's Monastery — the Assumption of the Virgin Mary

Сл. 16. *Марков манастир*, Три војводе пред царем Константином. (Снимак: В. Ј. Ђурић)

Fig. 16. Mark's Monastery — Three Dukes Before King Constantine (photograph: V. J. Djurić)

Сл. 17. *Марков манасшир*, апостоли из композиције Христос-лоза

Fig. 17. Mark's Monastery — the Apostles from the composition of Christ genealogy

Сл. 18. *Марков манастир*, Силазак у ад (Богородичин акатист, девети кондак), део композиције

Fig. 18. Mark's Monastery — Descent to Hell Akathistos to the Virgin Mary, ninth kondak)

→

Сл. 19. *Челопек*, Силазак у ад, 8. или 9. деценија XIV века. (Снимак: И. М. Ђорђевић)

Fig. 19. Čelopek — Descent to Hell, 8th or 9th decade of the XIV century (photograph: I. M. Djordjević)

Сл. 20. *Св. Апостоли* у Пећкој патријаршији, светитељи Варлаам, Јоасаф и Аврамије, до 1354. (Снимак: V. Pace)

Fig. 20. St. Apostles, Pećka Patrijaršija, Saints Varlaam, Joasaph and Avramije, to 1354 (photograph: V. Pace)

Сл. 21. *Св. Апостоли* у Пећкој патријаршији, св. Амвросије и св. Аверкије. (Снимак: V. Pace

Fig. 21. St. Apostles, Pećka Patrijaršija, St. Ambrose and St. Abercius (photograph: V. Pace)

19

20

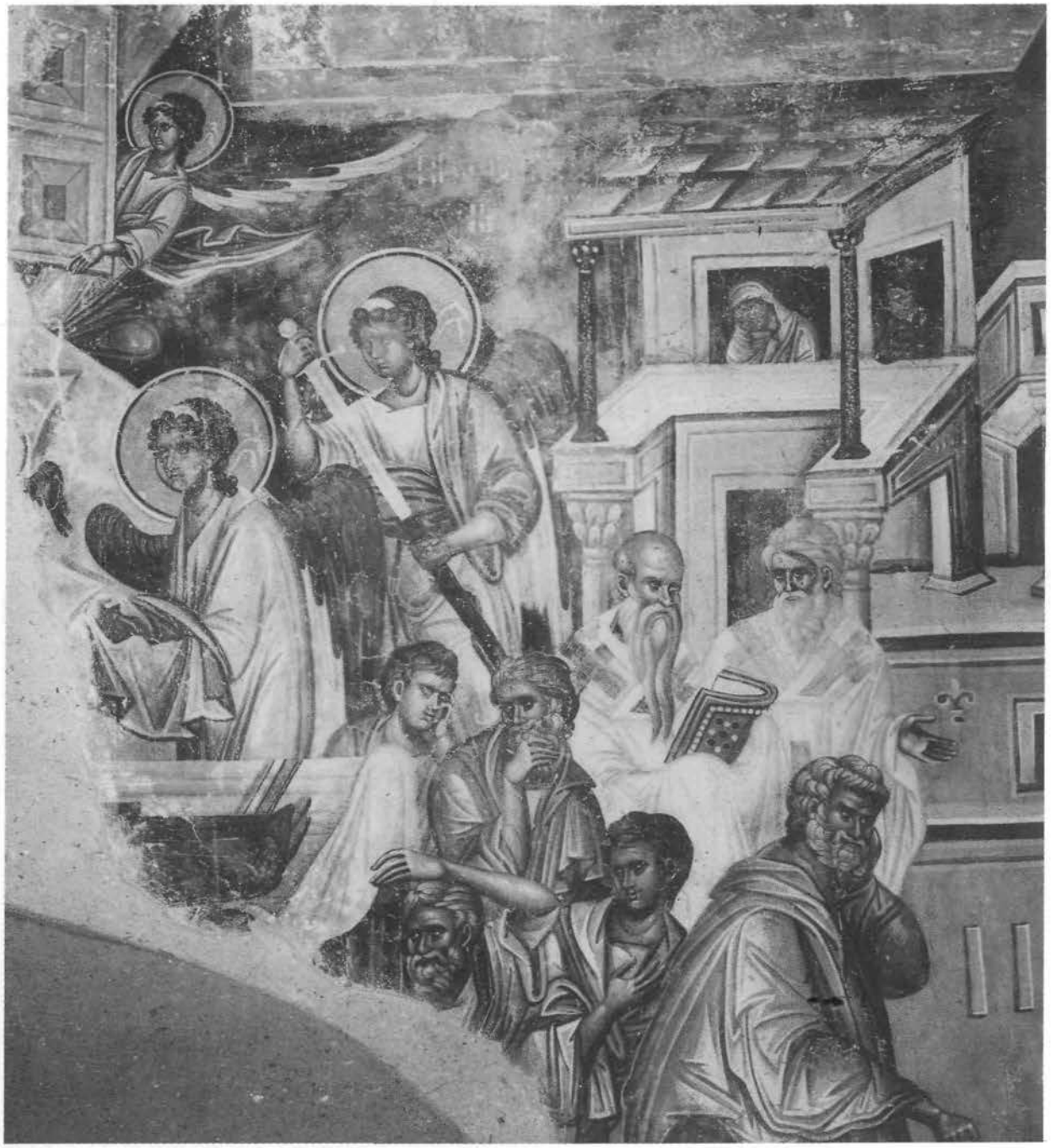
21

Сл. 22. *Лешак*, фрагмент композиције, око 1346 — приближно 1350. (Снимак: Народни музеј, Београд)

Fig. 22. Lešak — fragment of the composition, around 1345 — approximately 1350 (photograph: National Museum, Belgrade)

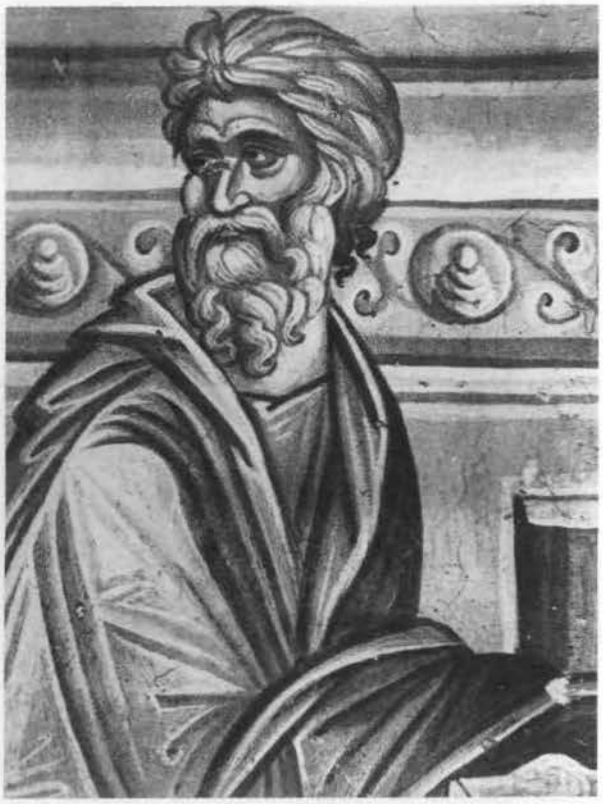
Сл. 23. Лешак, севастијски мученици (?). (Снимак: Народни музеј, Београд)

Fig. 23. Lešak — Martyrs of Sebasteia (?) (photograph: National Museum, Belgrade)



Сл. 24. *Краљева црква* у Студеници, Успење Богородице, детаљ 1314/5. (Снимак: В. Ј. Ђурић)

Fig. 24. King's Church in Studenica, the Assumption of the Virgin Mary, detail, 1314/5 (photograph: V. J. Djurić)

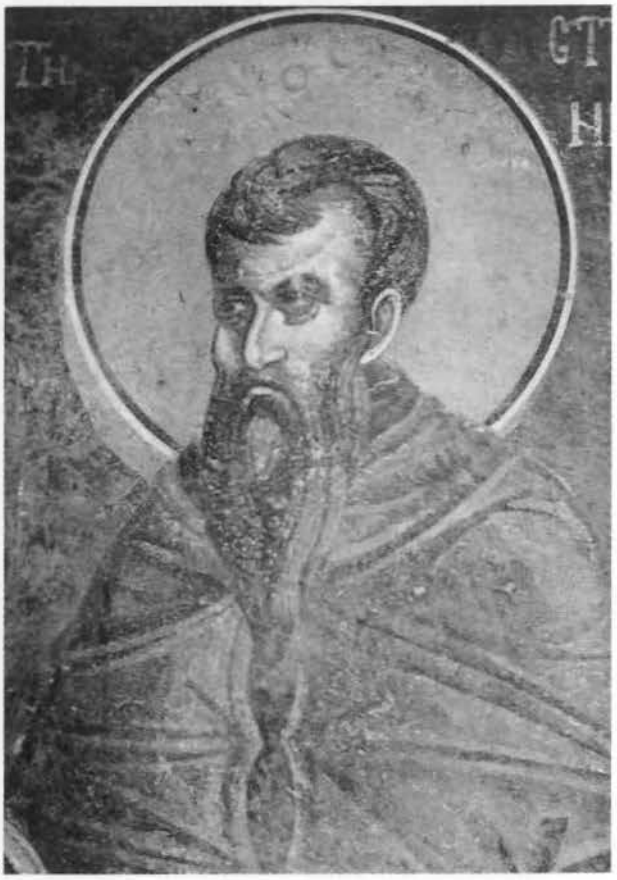


Сл. 25. *Лиљан*, архијереј, око 1380.

Fig. 25. Lipljan — bishop, around 1380

Сл. 26. *Старо Наіоричино*, Причешће апостола, детаљ 1316—1318. (Према: Миљковић-Пепек, Делото)

Fig. 26. Staro Nagoričino — Communion of the Apostles, detail 1316—1318 (according to Miljković-Pepek, Deloto)



Сл. 27. *Грачаница*, св. Стефан Нови, око 1320.

Fig. 27. Gračanica — St. Stephen the Younger, around 1320

I Лесново, севастијски мученици из прстена тамбура куполе

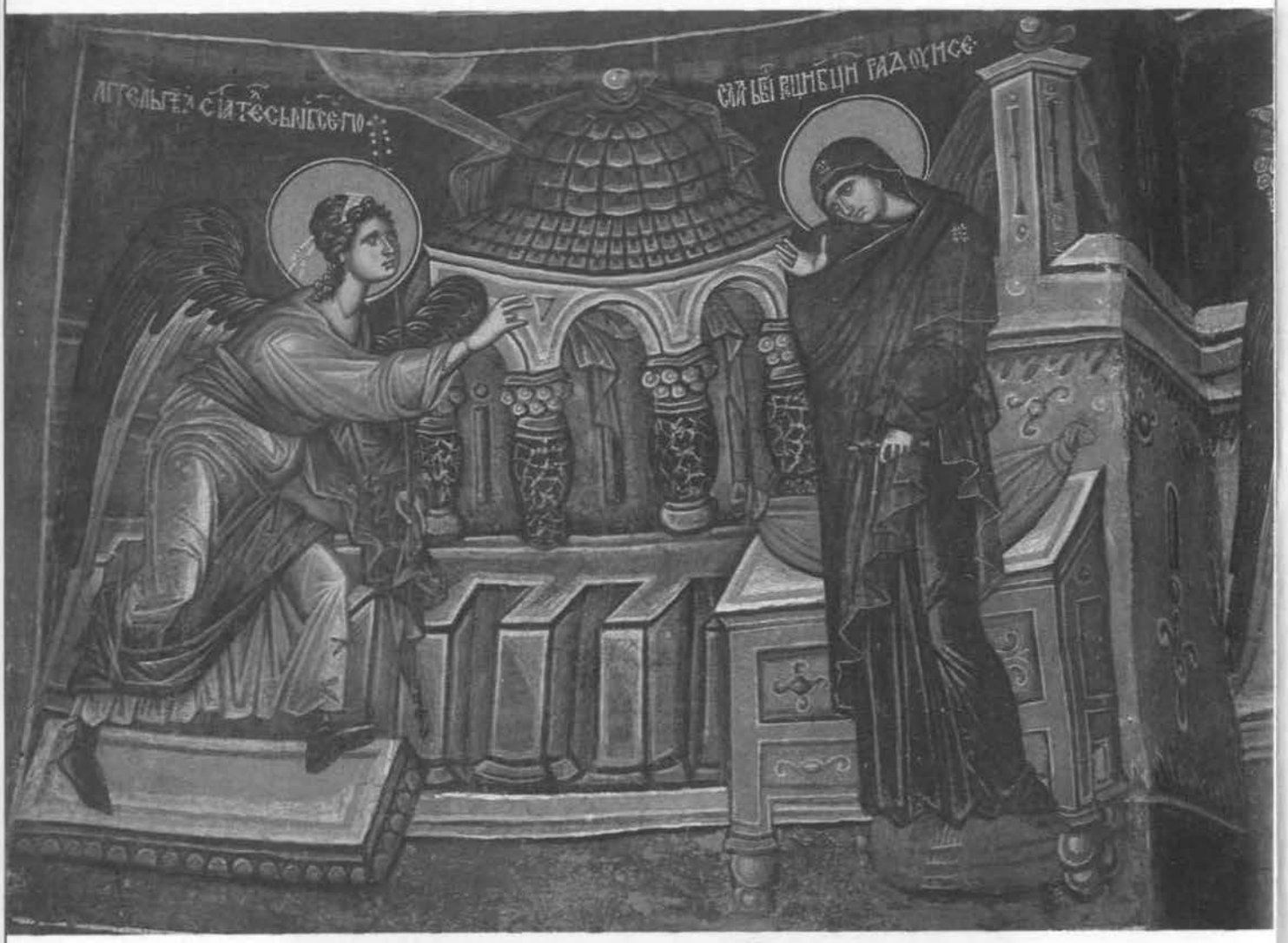
I Lesnovo, Forty Martyrs from the the dome

II Марков манастир, св. Климент Охридски

II Mark's Monastery, St. Climent of Ohrid

БАВНЬА
ГВЕЩЕ
ТЕНІЕ
НИА ТЕО

III Лесново, анђели из Рођења Христовог
III Lesnovo — Angels from the Birth of Christ



IV Марков манастир, Богородичин акатист, први икос

IV Mark's Monastery — Akathistos to the Virgin Mary, first ikos

живописца „Срђа грешног" или фра Вите и других мајстора-градитеља Дечана, па су у Србији и Македонији и остали, делујући дуги низ година. Но, за то, у овом тренутку, нема поузданих показатеља.

Посматран независно од етничког порекла, ликовни језик живописаца — чија смо дела, осим у Дечанима, препознали још и у Леснову и њихова или њихових ученика, такође и у Марковом манастиру и Челопеку — сведочи да је у питању једна локална сликарска радионица. Она је била присутна, свакако дуже од три деценије, на ширем подручју око Скопља, где је било — можда се може претпостављати[38] — и седиште тог атељеа. Међу осталим сликарским дружинама приближно са исте територије радионица је поседовала блиске стилске сроднике (Лешак, пећки Св. апостоли, Липљан). Мењајући израз, непрестаним удаљавањем од класицистичких начела, живописци ове скупине неговали су по експресионистичком духу у свом добу доста омиљену уметност, чији корени леже, како се чини, у монументалном сликарству Македоније и Србије с почетка XIV века. Из тих разлога изгледа вероватно да је на том тлу радионица могла бити и уметнички образована.

AN LOCAL PAINTERS WORKSHOP FROM THE MID-FOURTEENTH CENTURY DEČANI — LESNOVO — MARK'S MONASTERY — ČELOPEK

SMILJKA GABELIĆ

The frescoes of different artists from Dečani, Lesnovo, Mark's Monastery and Čelopek are seen as parts of a single artists' atelier.

In the narthex of the Church of Christ the Pantokrator in Dečani (painted from 1343 or earlier to 1346) it was painter who painted lower parts of the Calendar (figs. 1—6, notes 2, 4—15). In the nave of the church of Michael the Archangel in Lesnovo (painted in 1346 or earlier and by 1347 at the latest) it is painter who painted most of the busts of the Sebastia martyrs at the bottom of the dome, the Evangelists on the pendentives, most of the scenes from the Great Feast and several compositions from the Passion cycle (figs. 7—13, notes 16—21). In the church of St. Demetrius in Mark's Monastery (painting concluded 1376/77) those are frescoes painted by one of the two artists of the middle zone of the nave and narthex (Akathistos to the Virgin Mary, part of the St. Nicholas series) and the lower region of the apse (figs. 14—18, notes 22—27). In the church of St. Nicholas in Čelopek near Tetovo painted the same artist who painted the Akathistos to the Virgin Mary and other mentioned scenes in Mark's Monastery; these as yet unpublished frescoes are dated in the 8th or 9th decade of the XIV century (fig. 19, notes 28—31). A comparison was made between the artists' technique from these monuments and a great similarity in style was established, which has been partially noted by other investigators.

This artists' atelier fostered a dramatic, expressionistic style. The fresco colors are rather dark and strong. The figures have great strength of movement. The forms are made with thick lines using heavy shading. With no intention of creating dignified or beautiful shapes, the saints possess very characteristic, rude typological characteristics. Unrest and expressiveness are the most emblematic results of these artists' manner.

A considerable process of style is observed within the group; according to the artists' perceptions and possibilities, they adapted the style of the leading artists of the previous generation into an artistic trend that was at first solid and powerful (Dečani and Lesnovo), later overly dramatic and decorative (Mark's Monastery) and, finally, unharmonious and provincial (Čelopek).

[38] Cf. В. Ј. Ђурић, *Марков манастир — Охрид*, 140—141.

Judging by the artistic components — since there is no other more reliable data — it is assumed that the artists from this atelier received their training in the same territory in which the atelier was active. Similarities can be seen with monuments from the second and third decades of the XIV century such as Staro Nagoričino, Gračanica, the King's Church in Studenica or Nikita (figs. 25—27, note 37).

The provenance of these artists is not known. At present it is not certain that they came from the Coast (Kotor) as is was thought — without positive proof — for the painter of the Calendar from Dečani (notes 36—37).

The artists from our group are found in monuments that are located not far from each other; the seat of their atelier might have been in Skoplje. Their artistic language could have come from the older art of Serbia and Macedonia and is very similar to other contemporary monuments from that region, in particular the church of the St. Apostles in Peć, and the churches in Lešak and Lipljan (figs. 20—24, note 33). For these reasons, it is assumed that it is a workshop of local artists.

ОДНОС АРХИТЕКТУРЕ И СЛИКАРСТВА У ДЕЧАНИМА

АНКА СТОЈАКОВИЋ

Својим опсегом несамерљива, разматрањем бити или посебности проблема свестрана и исцрпна, литература о архитектури и ликовним уметностима ипак, на општем плану, има извесну празнину. Иако неразлучиви, архитектонско биће и уметничко дело одувек се, најчешће, проучавају посебно, као независни, а најмање, сасвим ретко и изнимно, сагледавају се у међусобним односима. Само су нека раздобља, где је садејство архитектуре, скулптуре и сликарства наметљиво уочљиво, систематским истраживањем односа добила више простора. Остала поглавља, лишена упадљивости ове везе, или пак поједини споменици у њима, сасвим су ретко, мало или нимало, у овом смислу истраживани. А ипак, повезаност, зависност и испреплетеност архитектуре и дела ликовног стварања толико је огромна да се, без ограде, може устврдити како између архитектонског и ликовног света нема стварних граница. Овим не мислимо, наравно на ликовну компоненту и естетске категорије, неодвојиве од добре архитектуре, јер то је чињеница одвајкада позната, па је и не треба посебно истицати.

Помућеност граница између ова два неразлучива света огледа се и у могућностима прелажења из једне области у другу, из архитектонске у ликовну и обрнуто, преузимањем функција, својстава и категорија оног другог рода, па самим тим и његове другачије идентификације, категоризације и одређене класификације. Архитектонско биће или, још више, архитектонски елемент, на пример, могу, под одређеним условима, да изгубе своја својства, да би попримили скулпторална, и обрнуто, скулптура, смишљено доведена у срачунате односе, може не само да оживотвори, већ и да одреди, ограничи и образује простор, попримајући, у највећој мери, архитектонска својства.

Истраживање односа између архитектуре и ликовних уметности подразумева, наравно, познавање и уважавање литерарне традиције, ради сагледавања и укључивања незаобилазног континуитета постојања овога проблема у историјским пројекцијама. Ако се веома уопштено и у сасвим једнозначном правцу мисли на ова питања, може се рећи да су одувек, још од античког доба, филозофи, књижевници, уметници, архитекти, естетичари, теоретичари и историчари уметности трагали за суштином природе уметничког делања са тежњом да се одређене гране уметности доведу у међусобне односе. Ова питања била су мета радозналости још од Аристотела[1], Плутарха[2], Филострата[3] и Витрувија[4],

[1] Аристотел, *О песничкој уметности*, Рад, Београд 1982.

[2] Plutarchus, *Quamodo adulescens poetas audire debeat*; Плутарх, *Како младић треба да чита песнике*; в. Е. Граси, *Теорија о лепом у антици*, Београд 1974, стр. 251 (18 А) упоређујући поезију и сликарство каже да је „песништво сликарство које говори, а сликарство поезија без речи".

[3] Филострат, *Живот Аполонија из Тијане и Слике*; в. Е. Граси, о. с., стр. 267—279.

[4] Vitruvije M. P., *O arhitekturi*, Svjetlost, Sarajevo 1951.

преко ренесансних теоретичара, понајвише Леонарда[5], па затим каснијих истраживача Д. Дидроа (D. Diderot)[6], Г. Е. Лесинга (G. E. Lessing)[7], Г. В. Ф. Хегела (G. W. F. Hegel),[8] В. Пејтера (W. Pater)[9], до новијих — М. Десоара (M. Dessoir)[10], Е. Суриоа (E. Souriau)[11] и других[12], да поменемо само најзначајније. Мада насловом дела или поглавља ови аутори несумњиво морају да привуку радозналост истраживача заинтересованог за питања односа међу појединим гранама уметности, да би се, кроз то, јасније сагледао и однос између архитектуре и ликовног стварања, чињеница је да, упркос неоспорним разликама у сагледавању суштине, сва ова дела теже сродном циљу. Ради се, пре свега, о изналажењу изражајне моћи одређене уметности да би се извршило њено вредновање у односу на друге гране. При томе, за антички свет, као и за ново доба обојено деловањем класичног апсолута — од ренесансе до модерне — у вредновању уметности и самеравању једне гране у односу на другу, пресудан критеријум почива на већем или мањем степену моћи подражавања, огледања и одражавања природе.[13] Стога је архитектура, због својих својстава, доста касно и ређе укључена у ова разматрања,[14] а највише су биле супротстављане и међусобно одмераване ликовна уметност и књижевност, прва обично заступљена сликарством, друга поезијом.[15] Наравно, зависно од сагледавања одређеног образлагања и закључивања, али и личних наклоности, неки су аутори давали предност поезији, неки, као Леонардо на пример, сликарству, а неки су, недовољно опредељено, истицали одређене предности и једне и друге гране.

Али, ова занимљива и драгоцена самеравања грана уметничког стварања само у одређеном смислу помажу истраживању стварних односа између архитектуре и ликовног света, где није циљ процена посебности њихових својстава, сродности и разлика, да би се успоставила лествица њихових вредности, односно предности, већ се истражује однос њиховог заједничког реалног постојања и одређеног међусобног деловања. У овом погледу, међутим, литература није богата, посебна дела су ретка[16], а општа или појединачна разматрања расута су по широком свету књига о архитектури, уметности или естетици.

Однос архитектуре и дела ликовних уметности неисцрпна је област истраживања, па самим тим, у овим оквирима, однос архитектуре и сликарства подразумева несамерљиву разуђеност питања, која пре свега обухватају физичке релације архитектонског и сликарског бића, затим својства примењене технике, деловање слике у односу на површину и простор, дејство светлости, природне или вештачке, и многа друга. За ову прилику, наравно, питања морају бити пробрана и сужена чињеницом да пажњу усредсређујемо на један споменик, иако, и поред тога, нека општа места не могу бити заобиђена.

[5] Leonardo da Vinči, *Traktat o slikarstvu*, Kultura, Beograd 1964.

[6] Denis Diderot, *Oeuvres complètes*, Paris 1975.

[7] Lessing G. E., *Laokoon ili o granicama slikarstva i poezije*, Kultura, Beograd 1954.

[8] Хегел Г. В. Ф., *Естетика*, Култура, Београд 1955.

[9] Пејтер В., *Ренесанса, Есеји о уметности и песништву*, Београд 1965.

[10] Dessoir M., *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1906.

[11] Souriau E., *La Correspondance des Arts*, Paris 1947; E. Surio, *Odnos među umetnostima. Problemi uporedne estetike*. Svjetlost, Sarajevo 1956.

[12] Веома користан преглед *Odnosi među umetnostima*, приредила је Branislava Milijić. Nolit, Beograd 1978.

[13] Новија истраживања су разнородија и усмерена на самеравање формалних, морфолошких, стилских, перцептивних, психолошких, семантичких и других особина и односа појединих грана уметности.

[14] Архитектура се, у ствари, озбиљније укључује у ова разматрања тек од Витрувија.

[15] Овај однос, успостављен у свету античке Грчке, провлачи се до најновијег доба, често исказан и у наслову (Лесинг Г. Е., *Лаокоон или о границама сликарства и поезије*), па и данас (Uspenski B. A., *Strukturalno jedinstvo različitih vrsta umetnosti na materijalu slikarstva i književnosti* — Recherches sur les systèmes signifiants. Symposium de Varsovie, 1968., b. B. Milijić, *o. c.*, стр. 191 sqq).

[16] Ова питања разматра опширније A. Lurçat (*Formes, compositions et lois d'harmonie*, I—V, Paris 1955), не наводећи, међутим, ниједно дело којим се послужио као извором, чак и када дословно преноси нечије идеје, па и пратеће графичке и ликовне прилоге уз то. Само добар познавалац литературе о овим питањима препознаје у овом делу изворе којима се аутор служио, па може да оцени и степен постојеће компилације.

Зидно сликарство, зависно од тренутка у коме настаје и спаја се с архитектуром, у неким суштинским питањима користи се благодетима наслеђа, примењујући псуздане, одавно усвојене обрасце, и обрнуто, оно се у понечем оптерећује наслагама наслеђа неусаглашеног са увек новим захтевима слике и зида. Дечанска архитектура и дечанско сликарство пример су обостраног деловања.

Искључивим опредељењем за технику фреске и одбацивањем других могућности, пре свега потпуним искључењем мозаика[17], толико својственог уметности византијске сфере, зидно сликарство средњовековне Србије јасно је и трајно одредило ликовно-архитектонска својства свога монументалног стварања.[18] Већ примењеним материјалом, а самим тим и утиском који у садејству са зидом стварају, фреска и мозаик се суштински разликују. Фреска је заснована на примени боје, при томе ограниченог избора и са неминовним мењањем њеног интензитета и квалитета, узрокованог сушењем. Мозаик почива на примени бојеног материјала, чврстог, опипљивог, архитектонског не само својим природним, изворним својствима, већ и постанком, пореклом ове технике произишле из првобитне конструктивне, органске и функционалне намене — из орнаментисане камене облоге подова, са којих се, усавршавањем, композиција пењала на зидове и освајала их. Стога су разлике битне и у поступку стварања — фреска се слика, мозаик израђује, конструише, начином који никада није изгубио одређену архитектоничност делања. Фреска је, зато, суштаствено у најужем делокругу хроматског, пиктуралног и, ма како продирањем боје у подлогу чинила са зидом неодвојиву целину, површина јој је ипак крхка и рањива. Мозаик, уз сву лепоту коју често досеже, у ствари је истовремено снажна, чврста, грађена облога зидова. Из овога произилазе и могућности њихове примене, шире за мозаик, ограниченије за фреску, која је пре свега уметност унутрашњег или бар покривеног и заштићеног простора, док мозаик има подједнаке могућности постојања на свакој архитектонској површини, спољњој и унутрашњој, зидној и подној.

Усаглашавање архитектонске површине и зидне слике уопште, посебно фреске, подразумева истовремено решавање великог броја питања, која се, по окончаном послу, нарочито када је успешно обављен, углавном мало уочавају. Завршена грађевина, празна и гола, нуди бојеној композицији безброј својих површина различитих по величини, по облику, по положају, по осветљености, по значају, по могућностима сагледавања, па се тако спајање слике са зидом мора прилагођавати свима овим условима одједном и сваком од њих посебно. Јер, архитектонска површина, велика или мала, правилна или неправилна, вертикална или хоризонтална, равна или закривљена, изложена светлости или затамњена, добро сагледива или заклоњена, нуди слици могућности које се могу повољно искористити добрим избором њене величине, облика, склада и интензитета боја, примењене композиције. Однос архитектуре и зидног сликарства не решава се лако на обострану корист, с тим да слика складно и уравнотежено оживљава и оплемењује површину остављајући јој истовремено независност и архитектонску аутентичност, а да, обрнуто, ни архитектура не намеће своје облике претераношћу елемената, исецканошћу поља, непрегледношћу целине, незахвалним, неправилним, извијеним задатим површинама, многим мртвим угловима. Међутим, решења и када су у целини обострано повољна, ипак ту и тамо наруше склад — наметне се архитектура слици или обрнуто. Наравно, постоје односи код којих у целини наглашено доминира архитектура над сликом или пак слика над архитектуром. Тако илузионизам у сликарству, као у бароку на пример, иматеријалним средствима линеарне и ваздушне перспективе често отвара архитектонску површину ка бесконачности

[17] Иако се у нашем средњовековном сликарству јавља подражавање мозаичком златном позађу, оно у ствари остаје у потпуности у делокругу фреске.

[18] Изнимно, наравно, мозаичке композиције јављају се код нас као подне, као на пример у Св. Арханђелима код Призрена.

дубине, растварајући је и одузимајући јој њена основна архитектонска својства — величину, облик, удаљеност, чиме и стварни архитектонски простор, вештачки разграничен, губи изворна својства. С обзиром да овде свака слика има своју правилну конструкцију и утаначену очну тачку, па самим тим и одређено најповољније место посматрања, свака се слика у овој уметности доживљава засебно. При томе верник, чврсто стојећи на тлу, најчешће прати узношење, одлажење, губљење, у даљинама бесконачности нестајање светих бића. Чини се да га свет његове вере, растварајући архитектонску површину, лебдећи и одлазећи, напушта.

Сликарство Дечана, као и наше средњовековно сликарство уопште, никада и нигде не угрожава основну функцију зида као елемента који пре свега ограђује простор, па самим тим његова површина и његова маса треба да сачувају своја битна архитектонска својства. Наше сликарство никада није нападало плошни карактер зида, није га пробијало илузијом треће димензије, растварало га и претварало његову површину, тако драгоцену као оквир простора, у неки нови простор, којим би се, илузионистичким средствима, открила фиктивна реалност другог света. Зидна слика и зид у овом погледу код нас су у односу међусобног уважавања — слика је или плошна, развијена на равној позадини без података о простору, или се сцена развија у простору нестварном, невиђеном, обухваћеном осветљењем ванвременским, више од онога, а не од овога света. Ове ирационалне насликане просторне целине, при томе са елементима архитектуре или природе намерно знатно смањеним у односу на фигуру, конструисане су помоћу више очних тачака, па самим тим и више недогледа, често инверзно окренутих, тако да сликани простор у целини, неусаглашених делова и нестваран, полази од зида и усмерава се ка стварном простору храма. Немајући никада и нигде ни тежње, а камоли остварен реални свет, заснован на правилној перспективи са једном чврстом очном тачком — који се стога из одређене тачке најбоље и сагледа — наше сликарство не везује посматрача за одређена места, већ му допушта слободно сагледавање са било које тачке, пре свега сликарства у целини, а затим и сваке слике понаособ. Али, управо стога што у нашем сликарству простор не пробија зид, сцена представљена на визуелно чврстом позању, усмерена ка унутрашњости храма, а не ка његовој спољашњости, сједињавањем оба простора, насликаног и стварног, сједињује посматрача са насликаном сценом, повезује свет небески са светом земаљским. Стога, за разлику од барока на пример, где се ускомешани светитељи узнетог погледа, растварајући архитектонску површину лебдећи удаљавају из простора храма отходећи од посматрача у небеске даљине, у нашој, као и у средњовековној уметности уопште, верник чврсто на тлу с једне стране, и Бог или светитељ јасно омеђени зидом, са друге, снажно су сучељени, са погледима који се прожимају духовном енергијом, успостављајући непосредну повезаност.

А ипак, немајући чврсте и одређене тачке посматрања за сваку композицију, наше средњовековно сликарство негује линију главног доживљавања — подужну осовину симетрије којом тече главно кретање приликом улажења, и обрнуто, у супротном смеру, при излажењу из храма. Ова линија често је свечано интонирана већ спољашњом архитектуром — њене почетке обележава главни портал — а њену завршницу, као коначно сазвучје, наглашавају симетрично постављене и са становишта вере значајне композиције главне апсиде, и, у супротном смислу, смером одлажења, велике композиције западног зида, најчешће Богородичиног Успења, ређе Христовог Распећа. Значење ове усмерености доживљавања може се боље појмити ако се изврши упоређење са западном уметношћу новога доба, опет најповољније барока, где упркос кићености главног олтара, многобројни бочни олтари, нанизани са обе стране брода, надмећући се међусобно, уништавају главну линију доживљавања и маме посматрача да погледом, али и кретањем, врлуда од једног до другог, доживљавајући сваки као независну, завршену и засебну целину.

Главна осовина сагледавања, у нашој уметности традиционална, у Дечанима је наглашенија него игде. Њу започиње архитектонска и скулпторална лепота главног портала нартекса, снажно је појачава утиском богати портал наоса, а на супротној страни она се раскошно завршава великим, архитектонски племенитим, осликаним олтарским простором, са огромном Богородицом у челу апсиде и Причешћем апостола у конхи изнад ње.

Нагласак, који је главној осовини сагледавања давало зидно сликарство апсидалног простора, у нашој средњовековној уметности пресецањем континуитета ове линије најпре почиње да нарушава, затим касније и угрожава иконостас, који, са нарастајућим значењем од XIV века постепено, у потоњим столећима у великој мери или чак потпуно, заклања олтарске зидне слике, сам преузимајући улогу завршнице. Ова се два нагласка, међутим, различито доживљавају: у конкаву апсиде поглед урања, а њене велике, већ техником једноставне, појединостима неоптерећене фреске, доживљавају се одједном, обухватно, без напора и са веће даљине; великом плохом иконостаса, међутим, поглед се пресеца, а иконостасне слике, техником друкчије, мање и бројније, са уситњеним подацима, сагледавају се појединачно и траже близину. У Дечанима је стари иконостас само делимично угрозио сагледавање олтарског сликарства, док су нови иконостаси, у потпуности заклонили зидно сликарство на крилним деловима источног зида наоса и оба параклиса.

Сагледавање главном осовином није ни код нас, наравно, потпуно отпорно на примање бочних утисака, што зависи од прегледности простора, изванредне код једноставног рашког наоса, помућене код каснијих крстообразних решења. При томе, код рашких цркава купола јаким светлом наглашава предолтарски простор и привлачи посматрача, да би му, природно заустављеном, понудила сагледавање у правцу, овде веома значајне, попречне осовине трансептом проширеног и светлошћу окупаног осликаног простора. Главна осовина сагледавања на овом месту је пресечена и својом најважнијом вертикалом, осовином главне куполе која се, као идеална геометријска форма, са једним средиштем од кога су све тачке једнако удаљене, доживљава из пројекције свога средишта на тлу. У Дечанима ова вертикала, дужа него игде код нас, вуче поглед у сферу поткуполног сликарства завршавајући се, посматрачу сучелице постављеним Христовим ликом. Ова вертикала, међутим, овде је и на тлу посебно обележена кружном, орнаментисаном каменом подном композицијом, која је у ствари пројекција куполе и њенога средишта на тлу.

Налазећи се у сфери Византије, која се, одавно напустивши иконокластична начела, определила за фигурацију, и наше је зидно сликарство овим преузело сву силу обавеза. У нефигуративном сликарству, хришћанском симболичном, иконокластичном, као и у исламском, декоративном, на пример, зидна слика се величином лако доводила у везу са величином и обликом зида једноставним природним и непрекинутим пружањем по расположивој површини, коју са лакоћом може да покрива без остатка. С обзиром да овде нема радње, па ни њеног идејног језгра, таква се слика лако и необавезно и сагледа, са било које тачке, посматрана у ма коме свом режњу, са погледом који може да се креће по њој у било коме правцу, не задржавајући се нигде посебно или остајући свуда помало. Фигуративна композиција образује сцену, намеће остварење простора положајем фигура у њему, захтева композиционо разлучивање битног од споредног, са истицањем језгра казивања, или више језгара, ако их има; он тражи завршеност, коначност целине, намећући тиме проблем кадрирања расположивих архитектонских површина. Стога свака композиција, зависно, наравно, и од значаја теме коју казује, мора обликом, величином и местом у храму да се усагласи са истим овим својствима зида, али, она мора свима својим одредницама да се доведе у складан однос и са околним композицијама, ближим или даљим, суседним или наспрамним. Нека су од ових својстава унапред задавана одређеним, владајућим начелима епохе, па су тако велике композиције, и тиме наравно малобројне, преовладавајуће раније, биле у распричаности палеолошког доба замењене мањим и бројнијим.

Ово начело смањености зидне слике, као неприкосновено својство свога времена, сукобљава се у Високим Дечанима са величином унутрашњег простора. Сложености задатка доприноси и необичност дечанске архитектуре, нигде до тада тако створене и нигде касније истоветно поновљене, са тробродном базиликалношћу спољњега изгледа, која се у унутрашњости преобличава и сажима у јединствени наос са куполом, са трочланим олтарским простором са источне и нартексом са западне стране. Дечански наос, међутим, нема својства ниједног чистог архитектонског типа — ни базилици својствену наглашеност подужног пружања са низањем стубова, осветљењем одозго, са подужних страна главнога брода — иако базиликалности има; ни једноставности прегледних, јединствених волумена старог рашког наоса — иако својом сажетошћу, а посебно куполом и поткуполним простором на ова решења унеколико подсећа; коначно, иако би четири снажна ступца у средишту, носећи јаку куполу, могла наговестити крстообразност горњега решења — ни овога нема. А ипак, с обзиром да ни једно типско решење овде није поштовано до краја, већ су само нека својства уклапана у неуобичајену целину, повезаност између архитектуре и зидне слике, као и начин њиховог доживљавања носе, као последицу, печат ове сложености.

Дечанском спољњом архитектуром наглашена базиликалност изневерава посматрача наговештавајући му одговарајући једноставни и прегледни унутрашњи простор, подесан за одређено сагледавање сликарства. Посматрач, међутим, не улази у такав, већ у сасвим различит унутрашњи простор, који нема ни ову, а такође ни прегледност једноставног волумена старог рашког наоса, са јединственим и целовитим површинама зидова покривених фреском од најнижег до највишег дела, што погледу посматрача омогућава да неометано и непрекидно клизи по површинама, доживљавајући јединственост амбијента. Чиста, затворена ћелија рашког наоса зидну слику намеће погледу, али, истовремено, због опште прегледности и изузетне сагледивости, изискује тананији и истраженији однос између поједине слике и целине, захтева њихово усаглашавање по суседству, али и по наспрамности положаја и односа. Немајући претходна својства, дечански унутрашњи простор, у целини гледан, није захвалан за лако и подесно развијање зидног сликарства, па самим тим ни за његово целовитије и прегледно доживљавање. Иако је овде за фреску намењена површина у укупности знатна, чистих великих површина нема много. У овом смислу, најважнији део храма, наос, највише је издељен и непрегледан, због снажних и сложених стубаца у самом језгру, са травејима који су међусобно чврсто конструктивно и визуелно раздвојени, са многим неправилним, од ока далеким, сферним површинама ребрастих сводова у завршетку, са удаљеним и, због вертикалних носача, тешко сагледивим бочним, спољњим зидовима, са многим пиластрима који секу све површине. Све ове особине дечанског наоса отежавале су и ограничавале слободније кадрирање зидних слика, намећући архитектуру слици и изискујући велика прилагођавања. А ипак, смањена прегледност дечанског наоса, његова издељеност, заклоњеност делова или целина, унеколико ослобађа обавеза за усаглашавањем оквирних површина у ширим размерама — пре свега ослобађа истраживања односа између композиција, које су у простору наспрамно постављене, јер се наспрамност и не може много да прати. При томе овде је поступак кадрирања унеколико био олакшан и владајућим начелом смањене композиције, која се, својствена томе времену, лакше уклапала у задате издељене површине, из чега је и произишла бројност дечанских зидних слика. А ипак, иако су понегде кадрирањем превазилажени и тежи проблеми, па је зидна слика подесно залегла на задату површину, негде су једноставна питања поделе поља немарно схваћена, па су, на пример, без разлога неке суседне композиције међусобно смакнуте, неподударне по вертикали, иако се то, без напора, а са мало пажње, могло усагласити.[19]

[19] Кадрирање југоисточног ступца, на пример, и јужног дела источног зида наоса уз сам олтарски простор.

Великом и надасве високом дечанском унутрашњем простору у ствари не одговара смањени кадар зидне слике, која је често веома удаљена од посматрача и самим тим тешко сагледива. Однос простора, зида и слике овде је проистекао пре свега из нужде, као последица, више него право решење. Стога, понекад, када су то услови допустили, као наглашена супротност, из ограничености оквира отеле су се малобројне композиције, огромне величине, показујући опречне тежње, за које у већем броју и ширим размерама овде није било могућности. Тако је сваки од три дечаньска простора добио свој нагласак ове врсте — олтарски простор обележава велика Богородица Ширшаја, наосом влада огромни Христос из композиције Деисиса, а припратом Христос Пантократор, насликан на источном зиду, изнад портала.

Из свих поменутих својстава дечанског наоса проистекао је и одређени начин сагледавања његовог сликарства. Око посматрача, у својој природној висини, па и знатно изнад тога, углавном не наилази на мирну и лако ухватљиву већу сликану површину. Стога, да би се ово сликарство доживело, поглед је принуђен да се креће по страницама стубаца, обилазећи их, да се, због висине храма и удаљености композиција, највише усмерава нагоре, при свему томе приморан на сагледавање слика у деловима, поступно, у временском следу.

Потпуно различите, неупоредиво боље услове, пружио је зидној слици изванредни дечански олтарски простор, својом лепом величином пре свега, при томе прегледношћу, једноставношћу и јасноћом. Стога је овде у осовини симетрије, на највећем делу површине апсидалне конхе, у раскошној величини насликана Богородица пространија од небеса, а на мирној, целовитој површини јужнога зида развијено је шест великих, једнаких, правилно распоређених композиција, са седмом, полукружно завршеном, у врху. А ипак, и овде се архитектонска површина, упркос величини простора, због несиметричности олтарских страна, а и због прозорских отвора, отимала захтевима кадрирања, па је композиција Причешћа апостола веома неповољно сажета у теме апсидалне конхе, немајући у нижем делу повољну површину за подесно развијање својих симетричних делова.

Архитектура и сликарство, међутим, веома добро су усаглашени у дечанској припрати, која је једноставнија од наоса, сажетија, лакшим и тањим вертикалним носачима мање оптерећена, са зидовима ближим, који се целовитије сагледају, са јаснијим ритмом површина и далеко већом прегледношћу појединих делова и целине.

Дечански унутрашњи простор, у сваком од своја три главна дела, пружао је зидном сликарству другачије могућности. А ипак, упркос многим разликама, које у појединим деловима дечанског храма условљавају однос зидне слике и архитектуре, па из тога произилазе и разлике у њиховом ликовном дејству, ово сликарство у суштини не представља скупину, збир појединачних слика од којих свака има своју аутономију. Дечанска зидна слика, у целини гледано, представља појединачност у јединственом, са разликовањем у тематској усредсређености коју свака исказује, али увек све у оквирима усаглашеног општег приступа приказивању фигуре, простора и светла, нестварног, невиђеног, оноземаљског, свима композицијама заједничког. При томе јединстено модро позађе, са сродном уједначеном зеленом плохом тла, свакој композицији својствени, али и у целој унутрашњости јединствени, заједничка су одредница, заједнички садржатељ, који све повезује и који, упркос разликама, свему даје целовит печат.

Испитивање односа између архитектуре и зидног сликарства подразумева, наравно, као незаобилазно, укључивање деловања светлости, природне или вештачке, која је битни, животодавни чинилац — без ње ликовни доживљај изостаје, њеним деловањем у највећој се мери одређује.[20] Уосталом, прворазредни значај светлости назначен је већ у библијским

[20] На однос реалног осветљења и слике у сфери византијске уметности први је обратио пажњу O. Demus, v. *Byzantine mosaic decoration*, London 1953.

размерама. Као услов за стварно постојање света, али и нужно временско самеравање његовог стварања, светлост се јавља и стога и помиње на самом почетку,у првим речима књиге о Постању, тог првог старозаветног списа. Тек иза речи којима је описано стварање светлости и њено разлучивање од таме, могло је да се каже:

„И би вече и би јутро, дан први“.

На сликану површину у унутрашњем простору природна светлост делује многим својим својствима — интензитетом, квалитетом, обојеношћу, усмереношћу или расутошћу, она је условљена местом уласка, упадним углом, такође величином, обликом, положајем, распоредом и пропусном моћи отвора. При томе њој је својствено стално мењање, што зависи од годишњег доба, али и доба дана, такође и од временских услова. Сликана површина, стога, стално изложена светлости, без које и не може да се доживи, подлеже мењању утиска који оставља, зависно и од тога да ли је осветљена светлом изравним, одбијеним, расутим, јаким или пригушеним, или је, својим положајем, заклоњена од светла, повремено или трајно у полусенци или сенци. При свему је од знатног утицаја и да ли је сликана површина равна или закривљена, вертикална или хоризонтална, па и светлост, зависно од тога, различито прима и одражава.

Фреска и дневна светлост нису у средњовековном стварању у повољној спрези. Тамо где има много зидних површина да се развије фреска, архитектури су својствени мали отвори и шкрта дневна светлост; када су касније развијени велики отвори, уништене су површине за фреску и сликарство је са зида прешло на прозоре — јавио се витраж. А управо фресци је потребна добра осветљеност, јер, за разлику од мозаика, који на светлост делује одражавајуће, појачавајући њено дејство, фреска делује упијајуће.

Природна светлост у Дечанима веома је неравномерно распоређена, па и зидна слика, у складу са тим, добија или губи. У овом погледу у незавидном је положају зидно сликарство наоса, које, упркос прозорима јужног и северног зида, по четири са сваке стране, и светлости из тамбура куполе — истина високе и удаљене — због издељености простора нема ни довољно, ни добро, ни правилно распоређено светло. Најлошије су осветљене горње, а сасвим лоше, у дубокој сенци, сводне површине. Фреска, која тражи добру светлост, овим је трајно много изгубила.

Овде је, међутим, веома добро осветљен олтарски простор, који се кроз трифору и два бочна прозора раскошно напаја светлошћу, расутој по фрескама, снажније у доњим, мање у горњим деловима. Али, светлост се овде, онда када је најјача и најупечатљивија, у раним јутарњим часовима ведрога дана, сукобљава са посматрачем. Иако богата, она због ниског упадног угла, при томе продирући сучелице, на главној линији доживљавања изравно напада око и, у одређеним тренуцима, спречава сагледавање наспрамног сликарства. Овакво дејство, међутим, због мењања величине упадног угла светлости, не јавља се више ни у једном тренутку и ни у једном делу дечанског унутрашњег простора.

Осликане површине дечанске припрате могло би се рећи да су пример довољне, добре и изванредно саображене светлости, која се пробија кроз подесно распоређене отворе. Њеном деловању отворене су по две бифоре и по један портал са југа и севера, а на западном зиду две веће и једна мања бифора, уз велику трифору и главни портал с осовини. С обзиром да су отворима, нарочито западног зида, обухваћене и све висине, уветлост је овде укрстила своје деловање расипајући се довољном јачином по свим површинама, једнако добро у било коме делу дана. Ова целовита и изузетно успела осветљеност нартекса највероватније није у овом смислу тражена, већ је свакако добрим делом последица архитектонског решавања склада главне фасаде, промишљено компоноване симетрично распоређеним отворима.

Ни у једном нашем храму не сме се занемарити утисак који је зидно сликарство остављало при вештачком осветљењу. Ово светло, данас скромно, наравно изузимајући

савремене могућности, некада је било веома богато. Иако нам тачнији распоред светлила није познат, поуздано се зна да се број свећњака, полијеља, кандила и лампи понегде у средњовековним црквама пењао и на више стотина. Уосталом, у Дечанима је само велики хорос пружао места за осамдесетак свећа, не рачунајући кандила. Међутим, ова светлост мноштвом извора пре свега, затим бојом и карактером делује на зидну слику потпуно различито од мирног и уједначеног дневног светла — она је неравномерно распоређена, несабрана, расута, а при томе узнемирена, лелујава, треперава, са разликама у боји које потичу од врсте светлећег извора.

Иако смо данас, размишљајући о осветљености унутрашњег простора, навикли да о дневној и вештачкој светлости размишљамо као о одвојеним појмовима — када има дневне, нема вештачке и обрнуто — у унутрашњости храма то се дејство одувек меша. Мирно и снажније, природно, дневно светло укршта се са треперавошћу вештачког, из више извора одашиљаног, што ствара својеврсну, мистичну атмосферу, која и у доживљавању зидног сликарства условљава не само оптичко-физичко, већ и одређено емоционално и духовно самеравање.

Ако се разматра однос између дечанске архитектуре и зидног сликарства, чињеница је да се он не исцрпљује само њиховом физичком везом и непосредним међусобним дејством које се остварује у унутрашњем простору — иако је овај однос несумњиво од прворазредног значаја, па смо му стога и посветили основну пажњу. Однос архитектуре и сликарства одвија се, у целини гледано, и на далеко ширем плану, јер се и архитектонски екстеријер, подсвесно и посредно, доживљава у одређеном самеравању са утиском који оставља зидно сликарство. Приступањем унутрашњости већ носимо у себи доживљај спољашње архитектуре, па се, свакако, у том смислу одвија самеравање вредности и племенито надметање, али и допуњавање између архитектонског и ликовног света. У овом смислу архитектура Дечана је у неоспорној предности у односу на многе наше средњовековне споменике. Делујући својом величином, уз то јасном и за ово поднебље неуобичајеном формом, лепотом зидања, толико чистог да се архитектонски облици чине као исцела срезани, при томе са надасве богатом и драгоценом скулптуром, дечанска спољна архитектура заокупља посматрача, прилазника, намећући се утиском који, у односу на сликарство, има претходничко својство. Посебно, и наравно с разлогом, обрадом истакнута западна фасада, брижљиво је пројектована и изведена, као битна архитектонска површина којом се напушта спољни и кроз коју се продире у унутрашњи архитектонски и ликовни свет. Она је наглашена и главним порталом, који богато дочекује посетиоца, и упамћен, испраћа га својом лепотом, обележавајући почетак кретања главном осовином доживљавања, на којој још једном утисак појачава портал наоса. Ма колико спољашња архитектура Дечана, свима овим својствима, у одређеном смислу била такмац, она је несумњиво истовремено и племенити прелудиј у доживљавању осликане унутрашњости.

Ако бисмо, на крају, сажели резултате истраживања односа између архитектуре и зидног сликарства Дечана, чини се да је јасна пре свега изузетна зависност између ова два неразлучива света, који се условљавају, прожимају и заједнички доживљавају. При томе овде је архитектура најважнијим делом своје унутрашњости, концепцијом наоса, наметнула зидној слици своје, доста незахвалне захтеве, подређујући је игри сопствене, значајем битне просторности. Мада је унутрашњост нартекса, а такође и олтарског простора, обезбедила боље услове за усаглашавање зидног сликарства, задате површине и оствареног простора, чињеница је да је у Дечанима архитектонско биће у целини, већ при стварању, схватано као прворазредно, да би се затим, са мање или више успеха, у задате оквире уклапала сликана композиција. Ово питање, начелно гледано, има шире значење и дотиче се познатог, одувек постојећег сукоба између архитектонске спољашњости и оствареног унутрашњег простора, који су у сталном надметању и међусобном наметању, па је често успелом спољњем изгледу жртвована унутрашњост и обрнуто,

унутрашњем решењу спољњи изглед. У ове односе, са веома посебним и јасно одређеним сопственим захтевима, укључује се и зидно сликарство. Ако смо, међутим, веома свесни чињенице да је архитектура својом материјалношћу и величином, при томе као прворођена и домаћин слици, у одређеној предности, уравнотежено садејство између архитектонског простора и зидног сликарства није лако оствариво. Мада у развоју грађења и ликовног стварања има примера унапред промишљеног подређивања унутрашње архитектуре потоњој сликаној целини, Дечани свакако нису пример ове врсте.

И на крају, морамо рећи да овом разматрању, наравно, није циљ коначно разрешавање ових сложених и надасве разноврсних питања, ни у целини, а ни у вези са овим споменником. Смисао је, пре свега, покретање и отварање могућности за истраживањем у овој области која је, до сада, углавном, без видних разлога, остајала занемареном.

LE RAPPORT ENTRE L'ARCHITECTURE ET LA PEINTURE A DEČANI

ANKA STOJAKOVIĆ

Le rapport entre l'architecture et les oeuvres de la décoration est un domaine inépuisable, mais aussi insuffisamment étudié, dans lequel le rapport entre l'architecture et la peinture soulève un certain nombre de questions concernant avant tout leurs relations physiques, les propriétés de la technique employée, l'effet de la peinture par rapport à la surface et à l'espace, l'action de la lumière, naturelle ou artificielle, etc. Compte tenu que ces problèmes sont relativement peu traitée dans la littérature spécialisée, il a été ici indispensable de rappeler dans l'introduction certaines des questions de base, afin, ceci étant posé, de pouvoir comprendre la place et l'importance du rapport entre l'architecture et la peinture à Dečani. En resserrant ces questions au cas particulier de Dečani, l'auteur analyse les propriétés des effets dus à la technique de peinture à fresque, les exigences de la composition figurative, le problème du cadrage, les particularités stylistiques de l'image de cette époque, la façon de voir et de ressentir, l'éclairage et d'autres problèmes relevés dans les relations entre les particularités de la conception architecturale de Dečani qui, d'une façon inhabituelle, a exigé par son être même d'exceptionnels efforts pour la réalisation de sa décoration.

La dépendance inéluctable entre le monde architectonique et le monde pictural, qui se conditionnent, se mêlent et sont finalement ressentis ensemble, a reçu une résolution inégale à Dečani. Dans la plus grande partie de l'intérieur, par la conception même du naos, l'architecture a ici imposé à l'image murale ses exigences assez ingrates, la soumettant à son propre jeu, du fait de l'importance primordiale donnée à la spatialité. Bien que l'intérieur du narthex ainsi que celui de l'autel aient offert de meilleures conditions pour l'harmonisation de la peinture murale avec les surfaces imposées et l'espace réalisé, il est indéniable qu'à Dečani, le corps architectonique a été ressenti dans son ensemble, lors même de la conception, comme un élément de premir ordre, et qu'on a ensuite, avec plus ou moins de succès, inclu la composition peinte dans les espaces créés. Cette question, considérée sur un plan de principe, a une signification très large et touche à la lutte bien connue, présente depuis toujours, entre l'aspect architectonique extérieur et l'espace intérieur réalisé, opposition particulièrement difficile à résoudre si l'on désire simultanément tenir compte du rapport envers la peinture murale. Si nous sommes bien conscients du fait que l'architecture, de par son caratère matériel et sa grandeur, qui plus est compte tenu de son antériorité et de sa nature de réceptacle vis à vis de la peinture, a un certain avantage, il devient évident que l'effet équilibré entre l'action de l'espace architectonique et celle de la peinture murale n'est pas facile à obtenir. Si l'histoire de la construction et de la création picturale offre des exemples de soumissions préalables, délibérées, de l'architecture intérieure à la réalisation de l'ensemble pictural, Dečani n'est certainement pas de ce nombre.

ФРАГМЕНТИ ФРЕСАКА ДУШАНОВЕ ЗАДУЖБИНЕ СВЕТИХ АРХАНЂЕЛА КОД ПРИЗРЕНА

Запажања уз помоћ археолошке документације Радослава Грујића

ЗАГОРКА РАСОЛКОСКА-НИКОЛОВСКА

Сликарство Светих арханђела — те велике и сјајне задужбине првога српскога цара Стефана Душана — и после откопавања, које је обавио Радослав Грујић од 6. јуна до 27. августа 1927. године, остало је недовољно познато. У свом прелиминарном извештају, иако је био исцрпан, Радослав Грујић је више пажње, с разлогом, посветио архитектури и скулптури, јер, како и сам каже, главни резултати откопавања „дају већ доста јасну слику о архитектури и скулптури..., а пружају нешто података и за оцену њеног живописа".[1] Уз извештај објављен је само један фотос са фрескама у главној апсиди цркве Светих арханђела (сл. 1).[2] Тек, 40 година касније изашла је исцрпна студија Слободана Ненадовића, након нових археолошких ископавања и конзерваторских мера што је предузео Покрајински завод за заштиту споменика културе у Приштини. Међутим, иако ова монографска студија исцрпно обрађује цео манастирски комплекс, она ипак остаје у домену архитектуре и скулптуре. Живопис није ни дотакнут.[3]

Циљ овог рада је да уз стару музејску Грујићеву документацију подсетимо како су in situ изгледале фреске приликом ископавања и, на основу малих фрагмената, који се и данас налазе у Музеју Македоније у Скопљу, у Куршумли хану, — да покушамо да добијемо представу, макар и малу, за стил, квалитет и раскош персака које су красиле велику петокуполну мраморну грађевину Светих арханђела и мању, једнокуполну, светог Николе.

Као што је познато из писаних извора, цар Душан, док је још био краљ, изабрао је за своју задужбину и свој маузолеј стари манастир Светих арханђела на Бистрици код Призрена, испод Вишеграда.[4] Општу слику ове царске задужбине могуће је добити, осим по археолошким остацима на терену, још и из сачуване Грујићеве документације, која је била обимна и тачно пратила радове на терену.[5] Међутим, у овом раду изостали су подаци из теренског дневника и теренских цртежа, јер се аутору није пружила могућност да користи

[1] Р. М. Грујић, *Откопавање Светих Арханђела код Призрена* (Прелиминарни извештај), Гласник СНД, III, д. н. 1 (1927, Скопље 1928) 239—274; нав. место 239.

[2] Исто, 272, сл. 17.

[3] С. Ненадовић, *Душанова задужбина манастир Светих арханђела код Призрена*, Београд 1966.

[4] Из Душанове повеље манастира св. Петра Коришког, издате 19. маја 1343. године, тачно се зна да је краљ Душан дошао у Призрен да би отпочео зидање манастира Светих арханђела, где је желео да буде и сахрањен, уп. С. Новаковић, *Законски споменици српских држава средњега века*, Београд 1912, 412. Да је на овом месту постојала стара црква Светих арханђела, како помињу извори, коју је Душан обновио, потврђују и остаци нађени под темељима и испод пода велике царске цркве, уп. Р. М. Грујић, *нав. дело*, 241, 243. Ове темеље, касније, установио је и С. Ненадовић, *нав. дело*, 67, сл. 80.

[5] Целокупна фотодокументација, која се налази у Музеју, вероватно је рађена као дупликат, јер је на сваком картону забележено да „нема негатива".

податке из документације Грујићеве заоставштине.[6] Из теренске документације, свакако, могу се добити подаци релевантни за доношење појединих закључака, као и коришћење аутентичних примедби самог аутора, који би исто тако могли да помогну доношењу исправнијих решења. Јер, стицајем околности, сликаним фрагментима из манастирског комплекса Светих арханђела код Призрена до сада није поклоњена већа пажња, мада су одавно заслужили да буду детаљно проучени.

Како је проф. Слободан Ненадовић користио теренски дневник, цртеже из теренске документације и фотодокументацију Грујићевих ископавања за своју исцрпну монографску студију при реконструкцији манастирског комплекса,[7] ми се овде ограничавамо само на неколико фотоса из Грујићеве музејске документације, који управо пружају податке о месту где су се налазиле и како су изгледали in situ велики комади откривених фресака у обе доње манастирске цркве — Светих арханђела и Светог Николе.

ЦРКВА СВЕТИХ АРХАНЂЕЛА

Представу о монументалном сликарству Светих арханђела стичемо, с обзиром на чињеницу што данас од сликаних остатака ништа није in situ сачувано, искључиво на основу неколико великих фрагмената сачуваних на фотографијама Грујићеве документације и података што је сам Радослав Грујић након ископавања, у свом прелиминарном извештају, сажето сумирао своја запажања о сликарству обе цркве: „Главна црква Светих арханђела, као и капела Св. Николе, беху богато живописане, али се од њихова живописа, и у фрагментима, очувало врло мало. Јужни и северни зид Св. арханђела порушени су готово до сокла. А на западном зиду и на зиду у јужном делу главнога олтара, који су сачувани у висини од 3—4 m, има неколико светитељских фигура [у олтару литургиста (сл. 17), а на западном зиду пустињака], које су очуване само до појаса или највише до рамена; јер први ред светитељских фресака, почињао је доста високо над патосом изнад унутрашњег сокла који је био висок 1,50 m, и представљао је људе, већином, у натприродној величини. Сокл је у обе цркве био израђен у оквирима на црвено-наранчастој и мрасастој основи, од разних геометријских фигура и преплета".[8]

Поменути објављени фотос из Грујићевог извештаја (сл. 1), заједно са нешто остатака фресака на западном зиду (сл. 2), представља једини податак о распореду живописа главне цркве. То је поворка светих отаца са јужне стране главне апсиде, доста оштећених и без глава, у полиставрионима, окренутих на десно према централној оси апсиде, где је, највероватније, био насликан Агнец. Фотос, међутим, не пружа других података осим да су свети оци полуокренути на десно са отвореним свицима. И фрагмент фресака са полиставриона, који се данас налази у цркви Богородици Љевишкој, не даје више података осим да је сигурно припадао овој скупини великих архијереја.[9]

На основу мањих фрагмената, како ћемо видети из даљег текста, може се наслућивати да је у главном олтару, изнад композиције Поклоњење жртви, у самој конхи, била представљена, на златној основи, Богородица, стојећа или на трону, којој се клањају арханђели Михаил и Гаврил.[10]

[6] На жалост, колегиница Аника Сковран, код које се налази теренска документација из заоставштине покојног Радослава Грујића, није ми уступила тражени материјал.

[7] С. Ненадовић, *нав. дело* (са старијом литературом).

[8] Р. М. Грујић, *нав. дело*, 272.

[9] Податак о постојању овог фрагмента добила сам од колегинице Роксанде Тимотијевић, којој се и овом приликом топло захваљујем.

[10] Р. М. Грујић, *нав. дело*, 273. Сачуван је мали сферни фрагмент фреске, са малим делом косе анђела, са бело-плавом траком, и златним нимбом, за који сматрамо да припада овој целини.

На западном зиду Радослав Грујић помиње само представе пустињака. Међутим, из документације се види да су на западном зиду наоса главне цркве још били насликани арханђели (сл. 3 и 4). Судећи по фотографији, највероватније ту су били представљени арханђели Михаил и Гаврил, у владарским орнатима, окренути један према другоме, с обе стране улаза као чувари главног улаза цркве (сл. 3).

Како се види из приложених фотоса, светитељи у олтару, као и у наосу, били су постављени доста високо над патосом. Сокл је био висок 1,50 m и представљао је имитацију мермерних плоча, са круговима у центру и шарама наоколо (сл. 1—4), као што је било уобичајено у црквама из тог времена, на пример у Кучевишту, Леснову, Дечанима — да поменемо само неке од њих.

Светитељи у натприродној величини одговарали су монументалности саме грађевине и може се наслућивати њихова лепота у злату и у раскошним бојама које су допуњавали лепоте надалеко хваљеног мозаичког патоса.[11]

ЦРКВА СВЕТОГ НИКОЛЕ

И мања црква Светог Николе, која је била грађена у истом стилу као и главна црква Светих арханђела,[12] имала је сачуване in situ делове фресака. Приликом ископавања откривен је јужни зид цркве у висини од 3 метра, јер је раније био већ прекривен наносом плавина (сл. 5).[13]

У овом комплексу, једина фреска која је била очувана у целини представе, са главом, налазила се у ниши јужног зида. То је било огромно попрсје светог Николе, црквеног патрона (сл. 6). На фотографији још увек се види остатак натписа поред главе, с десне стране (сл. 6), међутим, тада се вероватно боље читало.[14] Изнад нише, на западном делу, види се део омофора, који светом Николи пружа Богородица, а са источне стране био је сигурно насликан Исус Христос са јеванђељем.

На јужном зиду, западно од нише са ликом светог Николе, види се део фигуре архијереја са омофором и јеванђељем. Не може се видети да ли је архијереј насликан као допојасна фигура (сл. 7), што је вероватније, јер је западно од њега насликана фигура светог ратника са кратком туником, огртачем и округлим штитом (сл. 9). Представа светитеља сачувана је у доњем делу, у односу на непознатог архијереја, јасно показује да је ту негде и почињала бордура, испод његових ногу. На истој висини и на западном зиду наоса насликан је и други свети ратник у истој одећи (сл. 10).

На северном зиду нартекса цркве Светог Николе, Радослав Грујић истиче попрсје једног светитеља натприродних димензија, у архијерејском орнату, са раширеним фелоном и богато искићеним и извезеним епитрахиљем и омофором (сл. 8).[15] Фреска је обухватала читав северни зид унутрашњег нартекса цркве Светог Николе, широк 4,14 m. Опис овог светитеља код Грујића сматрамо да одговара нашој фотографији бр. 10, где се виде фигуре архијереја огромне натприродне величине.[16]

Даље нас Грујић обавештава да су у овој капели, како назива цркву Светог Николе, „доста добро биле сачуване и фреске арханђела Михаила и Гаврила, у природној људској висини, али без глава".[17] Није искључено да је Радослав Грујић обе фигуре без главе,

[11] Карловачки родослов из XV века, уп. Љ. Стојановић, *Стари српски родослови и летописи*, Ср. Карловци 1927, 34—36; Р. М. Грујић, *нав. дело*, 249; С. Ненадовић, *нав. дело*, 9.

[12] С. Ненадовић, *нав. дело*, 94.

[13] Јужни зид је био откривен у висини до 3 m, па му је оплата остала непокидана приликом одношења материјала за Синан-пашину џамију у Призрену, Р. М. Грујић, *нав. дело*, 165—266, сл. 45.

[14] Р, М. Грујић, *нав. дело*, 272—273.

[15] Исто, 273.

[16] Исто.

[17] Исто.

које се налазе на јужном и на западном зиду наоса цркве Светог Николе (сл. 9 и 10), идентификовао са представом арханђела Михаила и Гаврила. Међутим, на основу штита, чији се доњи део добро види на фотографији (сл. 8), сматрамо, ипак, да ће пре бити да су овде насликани свети ратници.

ФРАГМЕНТИ ФРЕСАКА НА ГИПСАНИМ ПЛОЧАМА

Осим ових фресака које су се in situ налазиле у црквама Светих арханђела и Светог Николе, Радослав Грујић обавештава и о неколико лепих глава анђела и светитеља, као и других одломака из разних историјских сцена Старога и Новога завета. Сцене су биле насликане по високим деловима порушених бочних зидова и по сводовима.[18] Ови су делови били извучени из поломљене грађе и „утврђени" у гипсане плоче, да се сачувају.[19] На исти начин било је постављено у гипсаној подлози и неколико већих фрагмената из првог реда фресака са западног зида наоса централне цркве Светих арханђела (сл. 3 и 4), јер су биле веома трошне и немогуће их је било сачувати на зиду.[20] Међутим, није сигурно колико је било оваквих плоча. Од 14 гипсаних плоча, колико их је било још 1950. године, када је прављен нови музејски инвентар, данас, после земљотреса из 1963. године, има их само 6.[21]

Како би се добио целовитији преглед сликаног материјала, након ископавања донетог у Музеј, доносимо попис свих 14 плоча, по инвентару сачињеном 1950. године:

1. Фрагменти фресака у гипсаној подлози.
   85×40 sm (инв. бр. 235) (сл. 11)
2. Доњи део светитеља. Одећа богато украшена бисерима.
   83×120 sm (инв. бр. 236)
3. Мали фрагменти фресака у гипсаној подлози.
   84×41 sm (инв. бр. 237) (сл. 12)
4. Мали фрагменти фресака у гипсаној подлози.
   32×32 sm (инв. бр. 238)
5. Доњи део светитеља, на којим се виде и ноге. Рађено широким потезима у различитим нијансама плаве боје.
   141×98 sm (инв. бр. 239)
6. Фрагмент фреске. У доњем делу ореол око главе непознатог светитеља (у средини фреска оштећена).
   54×54 sm (инв. бр. 240)
7. Мали фрагменти фресака из различитих делова.
   96×48 sm (инв. бр. 241) (сл. 13)
8. Мали фрагменти фресака међу којима се у средини налази ореол око главе непознатог светитеља.[22]
   96×48 sm (инв. бр. 242) (сл. 14)
9. Доњи део одеће непознатог светитеља.
   53×53 sm (инв. бр. 243)
10. Мали фрагменти врло лепо обрађених глава.
    42×29 sm (инв. бр. 244) (сл. 15)

[18] Исто.
[19] Исто.
[20] Начин скидања фресака види се на неколико фотографија Грујићеве документације. Начин скидања фресака са западног зида главне цркве, посебно се види на нашем фотосу бр. 4.
[21] На ових 6 сачуваних гипсаних плоча укупно је постављено 243 разна сликана фрагмента.
[22] Сматрамо да поменути фрагмент, који се налази у средини гипсане плоче, представља део глава арханђела из главне апсиде цркве светих Арханђела.

11. Фрагмент фреске са остацима позлате на жутој основи.
    42×33 sm (инв. бр. 245)
12. Доњи део непознатог светитеља; виде се обе ноге.[23]
    85×102 sm (инв. бр. 246) (сл. 3)
13. Мали фрагменти лепо обрађених глава.
    42×29 sm (инв. бр. 247) (сл. 16)
14. Фрагмент фреске на којем се назиру црвено-зелене боје. Не може се утврдити од куда је.
    51×42 sm (инв. бр. 248)

У циљу добијања јасније слике свих 243 сликана фрагмента са сачуваних гипсаних плоча, ми смо покушали да их групишемо по њиховој намени и тематици.

Већи број комада фресака подсећају на свечану одећу владара и њихових породица. Они су нађени поред јужног зида наоса, недалеко од гробнице цара Душана, па се може прихватити изнета претпоставка: да су се портрети владарске породице, првога српскога цара Стефана Душана, царице Јелене и њиховог сина, краља Уроша, налазили изнад конзола јужног зида, где им је, уосталом, и иначе њихово место.[24] Међутим, фрагменти као — део манијака, орара или доњег дела владарске одоре (сл. 11 и 14) скоро су идентични по начину сликања украса као и орар арханђела са западног зида наоса цркве Светих арханђела (сл. 3). Ово наводи на помисао да ови пронађени делови владарске одеће могу потицати и од представе арханђела. Није искључено да су делови те или неке сличне представе арханђела, јер се са сигурношћу може претпоставити да су се у главној цркви, Душановог маузолеја, посвећеној Светим арханђелима, налазиле насликане и сцене из циклуса Чуда Светих арханђела. Део попрсја украшен бисерима (сл. 13), као и других мањих фрагмената, такође украшени бисерима (сл. 13 и 14) подсећају на разне представе арханђела и анђела. Ту претпоставку потврђује и већи број сачуваних делова глава анђела, који по малом формату припадају сценама из горњих зона (сл. 11, 15 и 16). Део главе анђела, сликаног на заобљеној основи, на златној позадини, припада арханђелу Михаилу или Гаврилу, који се клањају Богородици сликаној у главној олтарској конхи апсиде цркве Светих арханђела[25] (сл. 13). Друга глава анђела, такође сликана на златној позадини и по формату, упућује на једног од арханђела насликаних у главној апсиди (сл. 16 и 21).

Да споменемо још неке детаље као што су: део круне непознате светитељке (сл. 13),[26] набедреник (сл. 12), делови круна старозаветних пророка (сл. 11 и 12) и много других фрагмената-нимбова, рука и мањих делова лица непознатих светитеља.

Исто тако сачувани су и мањи делови композиција. Поменимо неке такве фрагменте, који упућују или се само наслућује којим композицијама су припадали:

Фрагмент трпезе, са керамичном зделом, у којој је риба, и стакленом посудом за вино (сл. 12 и 17), вероватно је део композиције Тајне вечере;

Глава апостола у лежећем ставу, доле, и део ноге друге фигуре, лево горе, упућују на детаљ из Преображења (сл. 14 и 18);

Део нимба, вероватно фрагмент из композиције Распећа, Разбојник на крсту — јер се види, позади нимба, подужни крак крста (сл. 12);

Део фигуре, са дугачком косом по леђима, која стоји испред архитектуре — може се помишљати на композицију Сретења, детаљ светог Симеона Богопримца (сл. 13), макар да не искључује и друге аналогије;

[23] Претпостављамо да је у питању фреска са представом арханђела скинута са западног зида главне цркве.

[24] Р. М. Грујић, *нав. дело*, 273.

[25] Види нашу заб. бр. 10.

[26] По форми и величини, као и по начину сликања, сматрамо да круна не припада владарки из ктиторске композиције.

Фрагменти, вероватно, Крштења Христовог. Сачувано је три фрагмента са представом воде, што упућују на ове композиције, међутим могу бити и из Страшног суда, представа мора или неке сцене из Христових јављања апостолима (сл. 13);

Фрагмент представе јеванђелиста у виду тетраморфа (сл. 15 и 19). Виде се глава бика и део нимба анђела, између њих драперија украшена очима, што упућује на текст пророка Језекиља (I, 5—14) или на Откровење Јованово (IV, 6—8);

Фрагмент непознате композиције, може бити део Страшног суда (сл. 14 и 20). У ову композицију, испод Хетимасије сликају се престоли и серафими. То је део криластог тркала украшен очима, вероватно ту су били насликани колутасти многооки трони.

Орнаментика је била разноврсна, но и типична за половину XIV века. Сачувани фрагменти потичу из бордуре са палметама, врежане лозице и друге орнаментике (сл. 12, 13, 14 и 15).

Сачувани фрагменти натписа припадају различитим типовима слова, различите су величине, писани на различитим основама и имали су различиту намену. Остаци слова н и а су највећи. Највероватније су припадали натпису, који је био исписан испод централне куполе цркве Светих арханђела. Писана су смеђом бојом, на жутој и бледоокерастој основи (сл. 14). Свици су били исписивани смеђом бојом на белој основи (сл. 13). Од сигнатуре композиција имамо сачуван пример на жутој основи са смеђом бојом; бела слова на зеленој основи; црна слова на белој основи. Сигнатуре око главе светитеља исписиване су белом бојом на зелено-плавој основи (сл. 12).

На жалост, од ових малих остатака натписа не може се ништа разабрати осим речи „(ва)ѳлмь“ и „(ѳ)афан(ль)“ (сл. 12). То су делови натписа који су били исписивани поред глава светитеља. На срећу, име арханђела Рафаила сведочи о постојању циклуса „Чуда светих арханђела“ у главној цркви манастира Светих арханђела код Призрена. Постојање овог циклуса могло се претпоставити, што смо и учинили, у главној манастирској цркви са црквеним празником Светим арханђелима. Овај податак са именом арханђела Рафаила само оснажује ову претпоставку.

Највише могућности за стилску анализу, ипак, пружају сачувани делови глава, руке, као и целе главе, који, највероватније, потичу из главне цркве манастира Светих арханђела.[27]

Фрагмент главе арханђела, који представља део косе са стилизираним увојцима и бело-плавом траком у коси, сликан са златним ореолом (сл. 21), само је мали део огромног арханђела из апсиде, где је била насликана, на златној позадини, Богородица, којој се клањају са стране арханђели Михаил и Гаврил.[28]

Фрагмент лика, од којег је сачувано само лево око, са дугом извијеном обрвом, и делови носа и десног ока (сл. 22), представља део лица огромне натприродне фронталне фигуре непознатог светитеља. Лице са уздигнутим и изломљеним обрвама показује тенденцију ка реалистичком представљању. И друга два фрагмента — део уста, бркова и браде, на једном (сл. 23) и део лица — нос и бркови, на другом (сл. 24) — представљају делове ликова стојећих натприродних фигура. Јер, стојеће фигуре из прве зоне — у олтару и у наосу — како се види и из ових фрагмената, који представљају делове лица непознатих светитеља огромних натприродних димензија (сл. 22—24), у складу су са натприродним димензијама архијереја, арханђела и пустињака из Грујићеве документације (сл. 1—4). Сликар овог другог фрагмента (сл. 24) као да припада групи сликара који сликају нарочито

[27] Радослав Грујић не даје тачне податке о месту наласка ових фрагмената. Он спомиње само да су фрагменти владарске ношње нађени поред јужног зида, недалеко од цареве гробнице, *нав. дело*, 273.

[28] На златну позадину у главној апсиди указује и Грујић, *нав. дело*, 273. Осим овог фрагмента арханђела, и други фрагмент главе арханђела из сл. 13 сматрамо да припада овој скупини.

ликове са великим меснатим носевима и јако истакнутим јагодицама; међутим, овде, прелази су јако благи.[29]

Друга скупина малих глава анђела, младића и старијих особа (сл. 24—28, 29—30) припадају разним композицијама из горњих зона, вероватно наоса главне манастирске цркве Светих арханђела.[30]

По начину како уметник приступа сликању власи косе, бркова и браде, како исцртава очи са издуженом горњом линијом, можемо закључити да ови фрагменти припадају једном нама непознатом сликару, иако, на први поглед, због различитих димензија представа из које ови фрагменти потичу, делују као рад два различита сликара. Јер, ако се пође од логичне чињенице да је царски маузолеј био огромних димензија, намеће се јединствена мисао да је за осликавање великих зидних површина сигурно било потребно да ради већи број уметника у току неколико сликарских сезона. Међутим, пронађени сликани фрагменти у Призрену показују да су рађени једном руком, руком изванредног сликара са истанчаним осетом за боју.[31]

Непознати призренски сликар главне цркве манастира Светих арханђела има лак и прецизан цртеж. Он наноси основни цртеж оштрим предметом на свежем малтеру. Слика у светлој гами. Сенке су лаке, маслинастозелене, сликане поступним прелазима од тамног ка светлом, што је постигнуто сликањем у неколико нијанси исте боје. Ликови су сликани на маслинастозеленој основи, тон је светао, јер на испупченим местима употребљава доста окера, мало руменила, а понекад и беле линије.

Мали сачувани сликани фрагменти не дозвољавају да се јасније сагледају естетске идеје које је доносило сликарство у Призрену. Исто тако, не могу се добити ни драгоцени подаци о тематској целини сликаног живописа, ни о ликовним схватањима у време његовог настанка. Међутим, они, ипак, пружају одређена сазнања, иако непотпуна, о начину сликања, бар, једног сликара главне манастирске цркве. Тиме се проширују наша сазнања о уметничким идејама које су постојале у високој средини Душановог царства.

Ликови ових фрагмената доносе пластично решење које је карактеристично за уметност XIV века. Међутим, најнепосреднијих аналогија у зидном сликарству нема. Сачувани фрагменти су сувише мали. Горњи сликани слојеви местимично су отпали. Ипак, по формалној обради малих глава анђела и младића, делова њихових лица, као што су уста и носеви, подсећају на рад једног од мајстора лесновске припрате,[32] иако, у ликовном погледу, призренски мајстор главне цркве је далеко надмашио савременог сликара Лесновског манастира. Исто тако, у неким ликовима у цркви манастира Матеича у Скопској Црној гори, као да препознајемо руку сликара главне цркве манастира светих Арханђела код Призрена. На жалост, јако оштећени живопис у Матеичу, отпадањем горњих сликаних слојева, данас, не пружа праве могућности за детаљну стилску анализу. Међутим, по обради косе и по начину сликања лица (сл. 31), једног од сликара у Матеичу (сл. 32), може се наслућивати да су сликари из Призрена, по завршетку задужбине цара Душана, прешли на рад у другу царску задужбину — цркву св. Богородице у Матеичу, да за царицу Јелену и њеног сина, краља Уроша, насликају, такође, велику петокуполну грађевину, познату по богатој тематској и иконографској разноврсности.[33]

Недоступан научној јавности, сликани материјал из Скопља, није могао послужити за компарацију при проучавању другог сликаног материјала, који потиче или се само

[29] Такве ликове слика непознати сликар олтарског простора, као и старије особе на западном зиду цркве св. Богородице манастира Матеича, уп. сл. 32.

[30] Види нашу нап. 27.

[31] Реконструкцију споменика извео Слободан Ненадовић и у својој монографији показао да су Св. арханђели велика петокуполна грађевина *нав. дело*, сл. 44—50.

[32] В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, сл. 64 (Псалам 149).

[33] О сликарству Матеича види код В. Ј. Ђурића, *нав. дело*, 70—71, сл. 69—71 (са прегледом старије литературе).

везује за манастирски комплекс Светих арханђела, као што су сликани фрагмент из Народног музеја (сл. 33)[34] и љубижданска двојна икона са представама „Сусрета Јоакима и Ане" (сл. 34) и „Благовести" (сл. 35).[35] Због тога, до сада једино познати у научној јавности сликани фрагмент, са представом Две главе из Народног музеја, детаљ непознате композиције,[36] није био довољан за озбиљнија и студиознија проучавања живописа манастирског комплекса.[37] Ипак, у ликовном погледу, мали сликани фрагмент из Народног музеја у Београду је указивао на лепше и финије сликарство од дечанског.[38] Данас, упоређујући сачувани сликани материјал из Душанове задужбине, може се рећи да је призренски фрагмент из Народног музеја рађен у истом духу као и наши сликани фрагменти, међутим, у упоређењу са сачуваним главама из Скопља, показује другачији рад у сликарском поступку, одаје руку другог сликара, који је, највероватније, исто тако, припадао групи сликара који су радили на осликавању манастирског комплекса Св. арханђела.

Љубижданска икона, из више разлога, сматра се да је првобитно припадала Душановој задужбини, манастиру Св. арханђела код Призрена. Она се налазила на великом хоросу, који је висио испод централног кубета главне цркве и, за сада, представља једини познати и сачувани примерак од некадашње целине икона са тог хороса.[39]

Упоређујући љубижданску икону са осталим призренским иконама XIV века, Милан Ивановић је закључио да она нема заједничких стилских и уметничких особина са двема старијим иконама: Богородицом Одигитријом и двојном иконом „Пелагонитиса — Крштење".[40] Међутим, упоређујући је са скопском иконом „Благовести" (сл. 36), већ је уочио извесне ближе стилске и уметничке особености, као што су, на пример — формат иконе, сликана архитектура у позадини, „која је доста блиска, и ако не идентична", став анђела у „Благовестима".[41] Исто тако уочио је, и поред ове формалне сличности, да је љубижданска икона рад другог мајстора, што је потпуно тачно. Сликар скопске иконе, по Ивановићу, рафинованији је и топлији у сликању инкарната оба лика — Богородице и арханђела Гаврила. Даље примећује „да су његове фигуре у цртежу оваплоћене елегентном техником, смиреним и утишаним колоритом и префињеном психолошком опсервацијом која се осећа из упитног погледа анђела и лика достојанствене али истовремено и унутрашњим страхом узбуђене Богородице".[42]

На жалост, Милану Ивановићу није био доступан скопски сликани материјал из манастира Св. арханђела, па није ни могао да послужи као компаративни материјал при проучавању обе мале иконе, које се везују за призренско сликарство. Јер, и скопска икона из Уметничке галерије, купљена у Скопској Црној гори, пореклом је из Призрена.[43]

Упоређујући фрагменте фресака из манастирског комплекса Светих арханђела са скопском иконом Благовести из Уметничке галерије, може се уочити да је сликарски поступак истоветан. На жалост, ми немамо сачувану ниједну композицију нити целу представу светитеља, арханђела или профане фигуре из Светих арханђела, па из тог разлога не можемо да сазнамо како је призренски мајстор сликао композиције, решавао међусобни однос личности у композицији, архитектуру у позадини и слично. Међутим, иако по формату мали, сачувани делови глава анђела и младића — рађени у фреско-техници, за разлику од суптилнијег, нежнијег и прецизнијег рада у иконописном сликар-

[34] Д. Милошевић, *Уметност у средњовековној Србији од 12. до 17. века, каталог изложбе*, Народни музеј, Београд 1980, 28, бр. 9.

[35] М. Ивановић, *Љубижданска двојна икона са представама сусрета Јоакима и Ане и Благовести*, Зограф, 4, Београд 1972, 19—23, сл. 1, 2 и 7.

[36] Д. Милошевић, *нав. дело*, 28. Димензије овог фрагмента (9,5 × 13,5 см) по величини су приближне сачуваним фрагментима из Св. арханђела, нарочито онима који припадају композицијама из горњих зона.

[37] М. Ивановић, *нав. дело*, 21.

[38] Д. Милошевић, *нав. дело*, 16—17.

[39] М. Ивановић, *нав. дело*, 22.

[40] Исто.

[41] Исто.

[42] Исто.

[43] Сопственик из Скопске Црне горе означио је Призрен као место одакле потиче ова икона.

Сл. 1. Црква Св. арханђела, Остаци фресака на јужном зиду централне апсиде

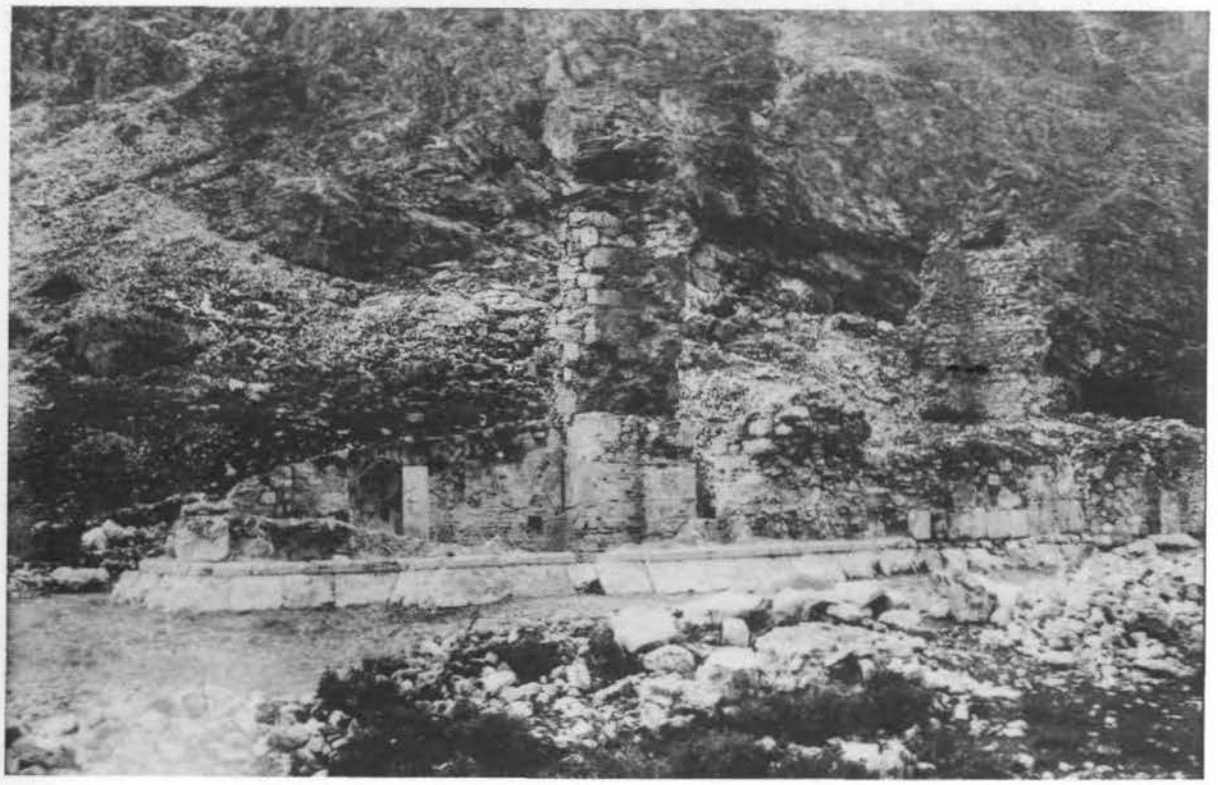
Fig. 1. Eglise des Saints-Archanges. Restes des fresques sur le mur sud de l'abside centrale

Сл. 2. Црква Св. арханђела. Сокл и зидови цркве

Fig. 2. Eglise des Saints-Archanges. Le socle et les murs de l'église

Сл. 3. Црква Св. арханђела, Арханђео, детаљ, западни зид наоса.

Fig. 3. Eglise des Saints-Archanges. Archange, détail, mur ouest du naos



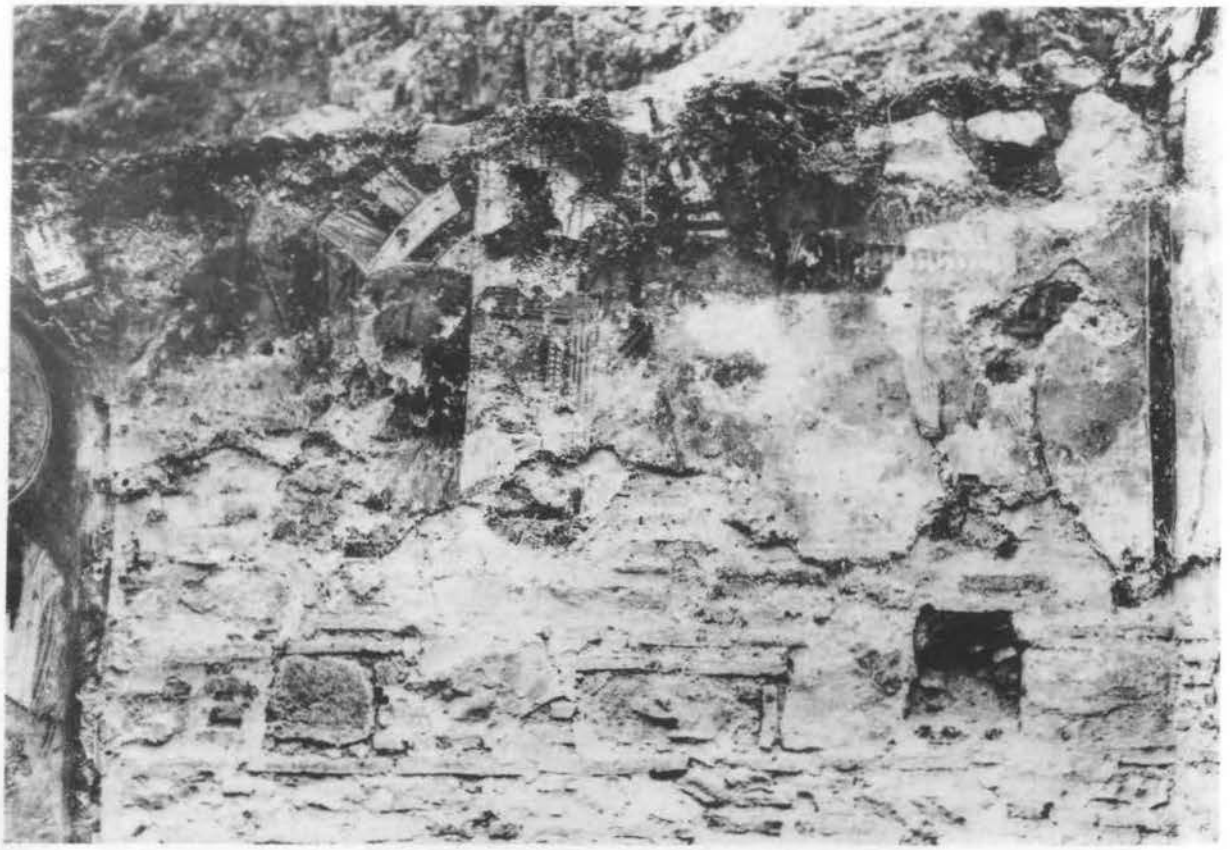
Сл. 4. Црква Св. арханђела, Рад у унутрашњости цркве, скидање фресака

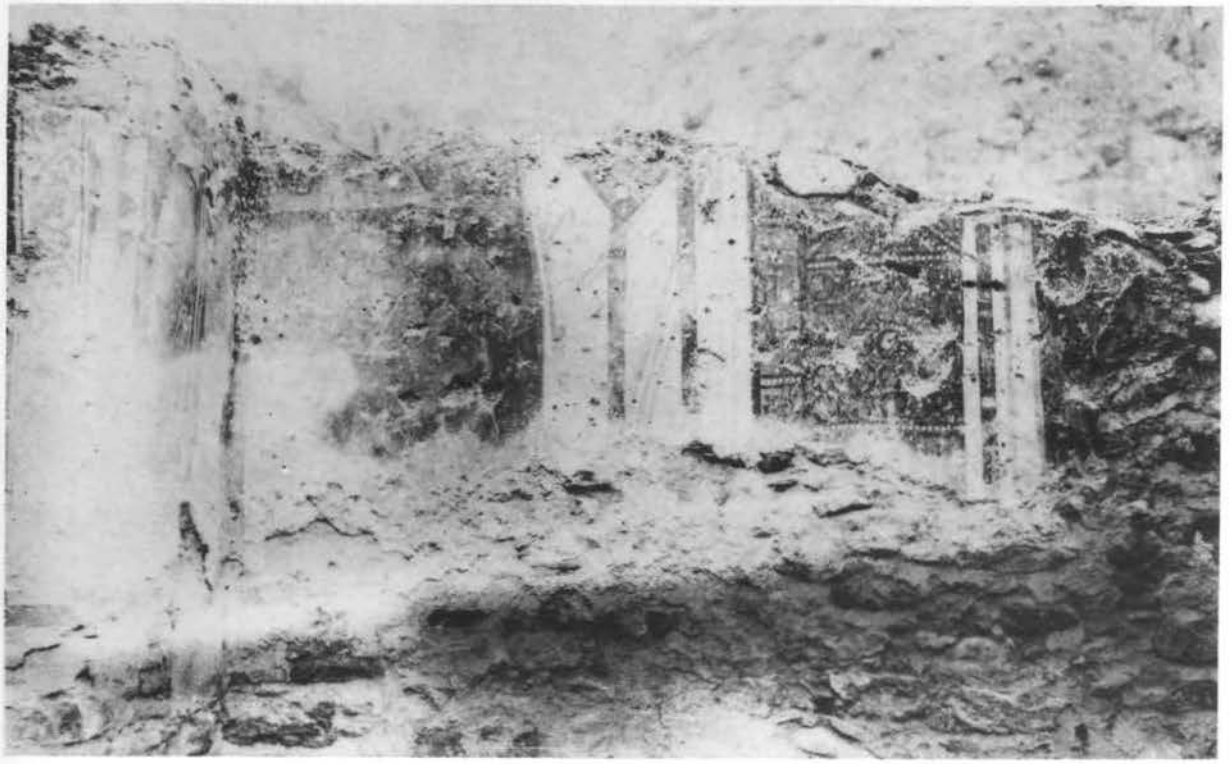
Fig. 4. Eglise des Saints-Archanges. Les travaux à l'intérieur de l'église. l'enlèvement des fresques

Сл. 5. Црква Св. Николе. Поглед са севера

Fig. 5. Eglise Saint-Nicolas. Vue du nord

Сл. 6. Црква Св. Николе, Св. Никола у јужној ниши наоса
Fig. 6. Eglise Saint-Nicolas. Saint Nicolas dans la niche sud du naos





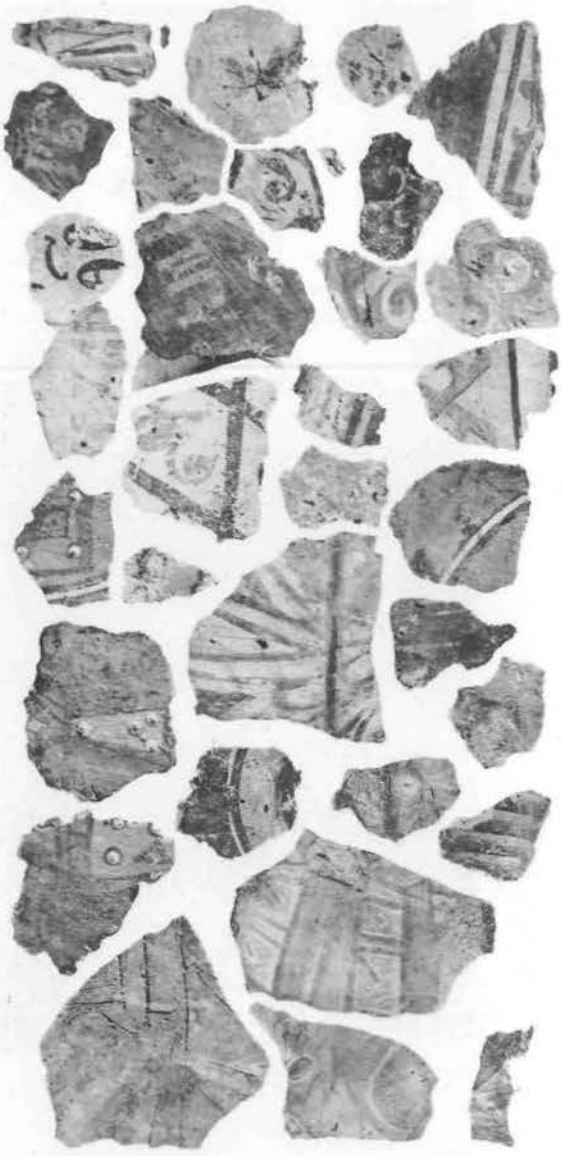
Сл. 7. Црква Св. Николе. Остаци фресака на јужном зиду наоса
Fig. 7. Eglise Saint-Nicolas. Restes des fresques sur le mur sud du naos

Сл. 8. Црква Св. Николе. Остаци фресака на северном зиду нартекса
Fig. 8. Eglise Saint-Nicolas. Restes des fresques sur le mur nord du narthex

Сл. 9. Црква Св. Николе. Остаци фресака на јужном и западном зиду наоса

Fig. 9. Eglise Saint-Nicolas. Restes des fresques sur le mur sud et sur le mur ouest du naos

Сл. 10. Црква Св. Николе. Поглед из олтара на унутрашњост цркве и нартекса
Fig. 10. Eglise Saint-Nicolas. L'intérieur de l'église et du narthex vu de l'autel

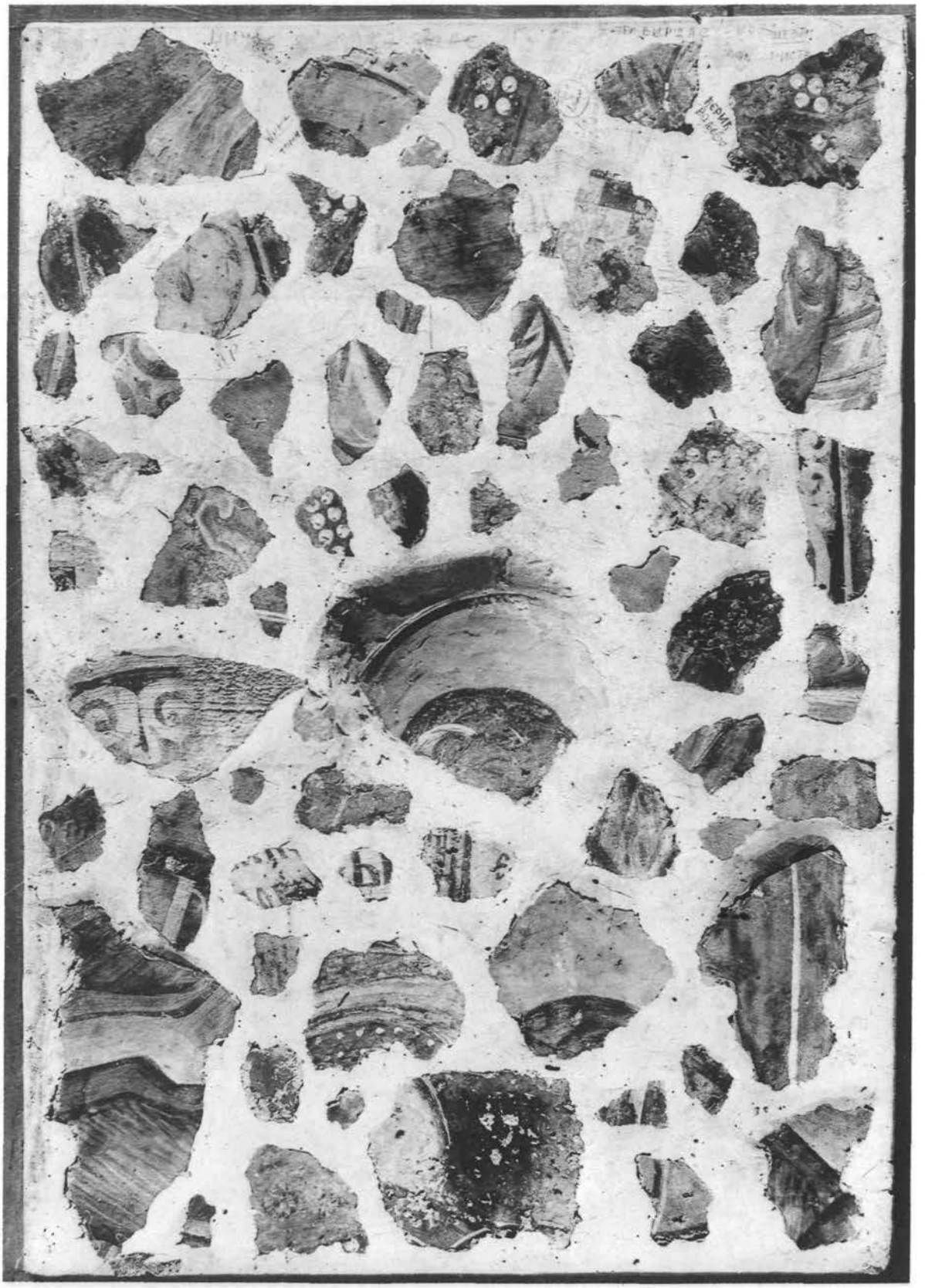


Сл. 11. Музеј Македоније, Скопље. Фрагменти фресака у гипсаној подлози (Снимио В. Кипријановски)

Fig. 11. Musée de Macédoine, Skoplje. Fragments des fresques conservés sur des supports en plâtre. (Photo V. Kiprijanovski)

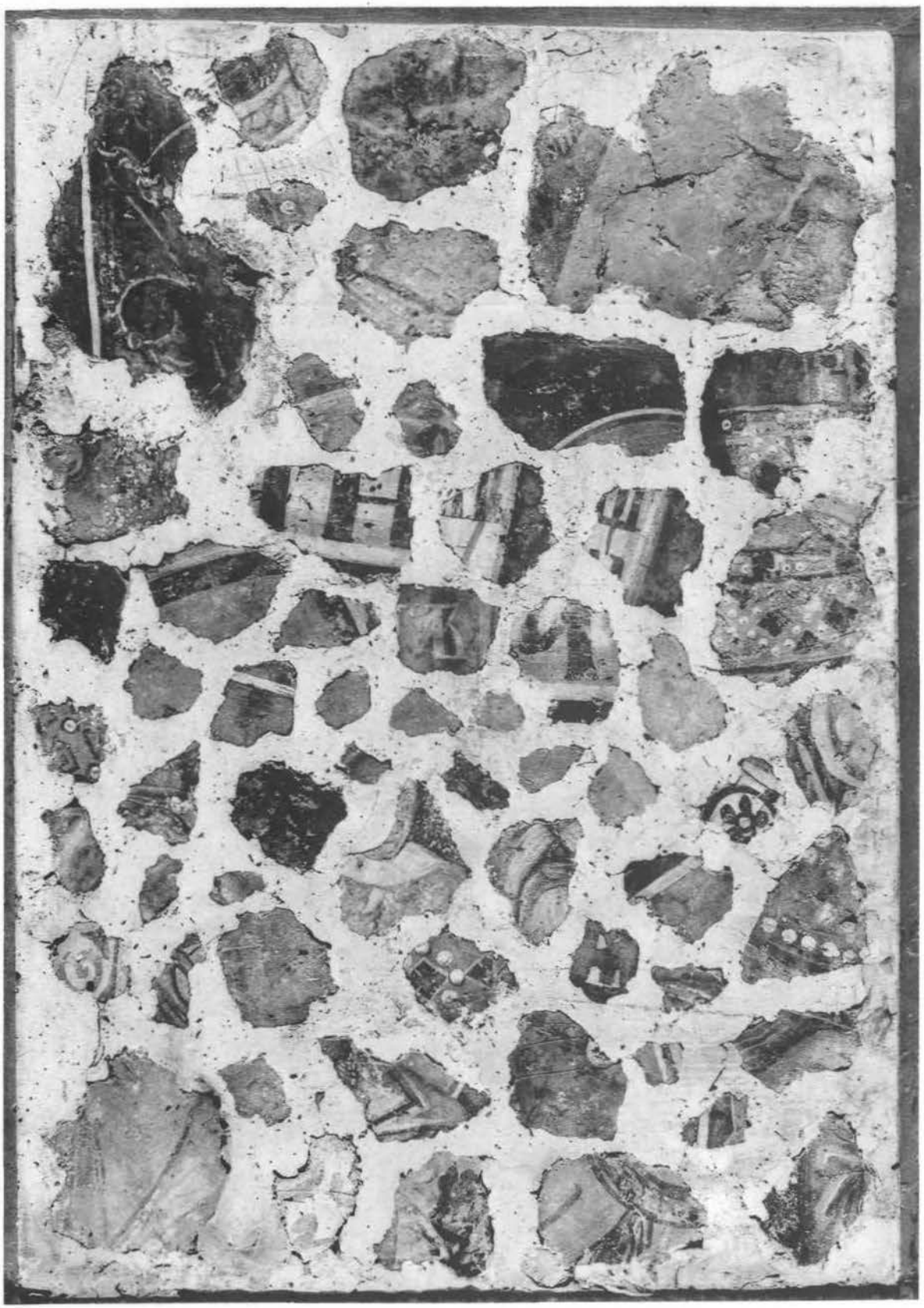
Сл. 12. Музеј Македоније, Скопље. Фрагменти фресака у гипсаној подлози. (Снимио В. Кипријановски)

Fig. 12. Musée de Macédoine, Skoplje, Fragments des fresques conservés sur des supports en plâtre. (Photo V. Kiprijanovski)



Сл. 13. Музеј Македоније, Скопље. Фрагменти фресака у гипсаној подлози. (Снимио В. Кипријановски)

Fig. 13. Musée de Macédoine, Skoplje. Fragments des fresques conservés sur des supports en plâtre. (Photo V. Kiprijanovski)



Сл. 14. Музеј Македоније, Скопље. Фрагменти фресака у гипсаној подлози. (Снимио В. Кипријановски)

Fig. 14. Musée de Macédoine, Skoplje, Fragments des fresques conservés sur des supports en plâtre. (Photo V. Kiprijanovski)

Сл. 15. Музеј Македоније, Скопље. Фрагменти глава у гипсаној подлози. (Снимио В. Кипријановски)

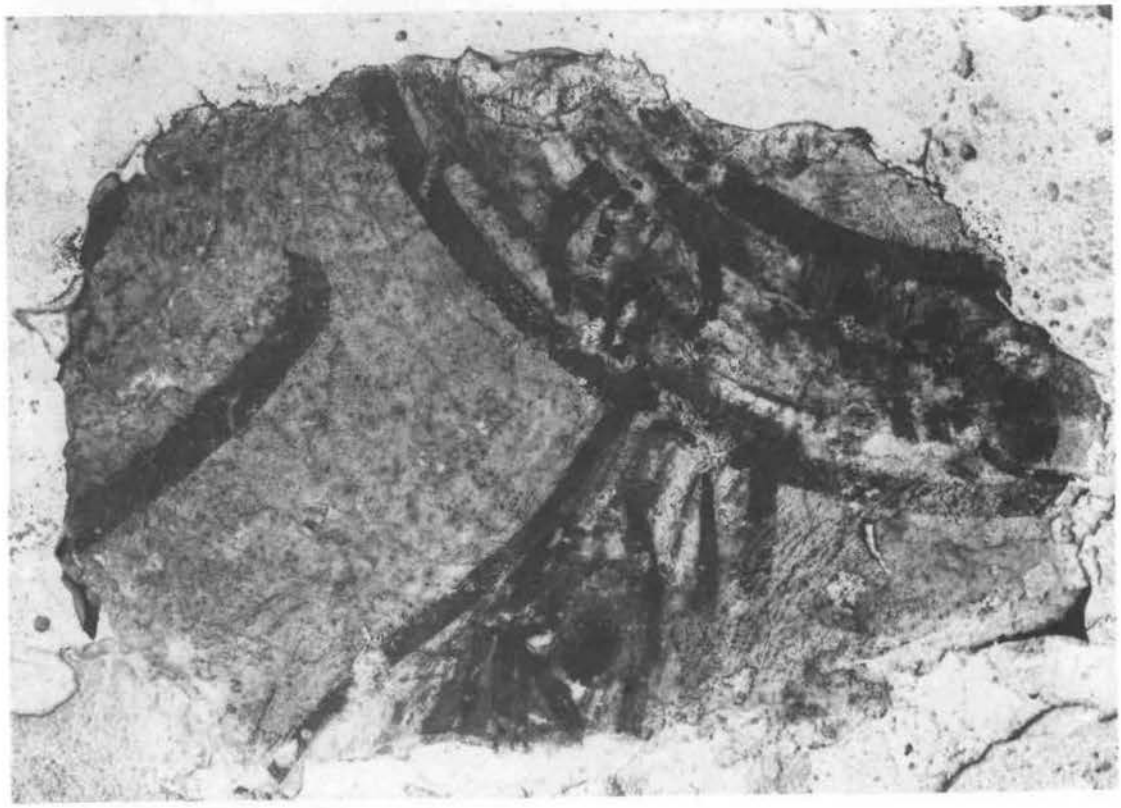
Fig. 15. Musée de Macédoine, Skoplje. Fragments de têtes conservés sur des supports en plâtre. (Photo V. Kiprijanovski)

Сл. 16. Музеј Македоније, Скопље. Фрагменти глава у гипсаној подлози. (Снимио В. Кипријановски)

Fig. 16. Musée de Macédoine, Skoplje. Fragments de têtes conservés sur des supports en plâtre. (Photo V. Kiprijanovski)

Сл. 17. Фрагмент са сл. 12. Тајна вечера (?), детаљ. (Снимио В. Кипријановски)
Fig. 17. Fragment de l'ill. 12. La Cène (?), détail. (Photo V. Kiprijanovski)

Сл. 18. Фрагмент са сл. 14. Преображење (?), детаљ. (Снимио В. Кипријановски)
Fig. 18. Fragment de l'ill. 14. La Transfiguration (?), détail. (Photo V. Kiprijanovski)



Сл. 19. Фрагмент са сл. 15. Тетраморф, детаљ. (Снимио В. Кипријановски)

Fig. 19. Fragment de l'ill. 15. Un tétramorphe, détail. (Photo V. Kiprijanovski)

Сл. 20. Фрагмент са сл. 14. Многооки трони, детаљ. (Снимио В. Кипријановски)

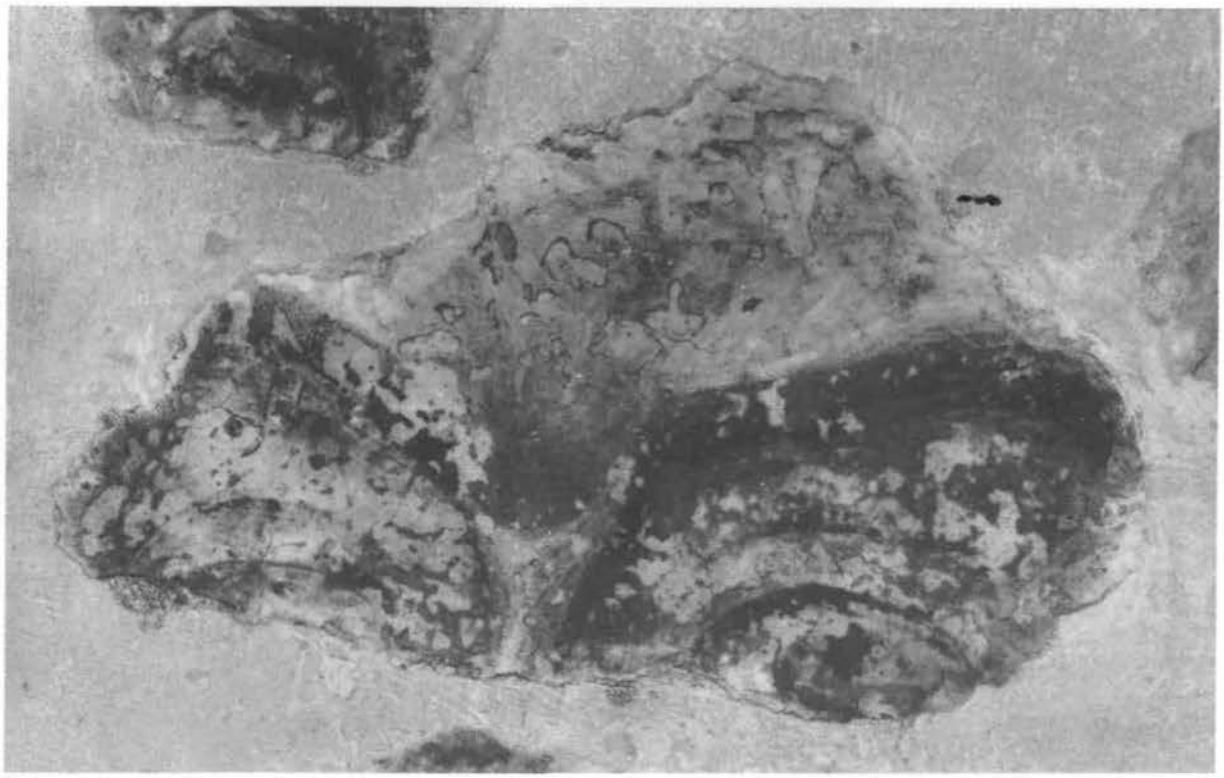
Fig. 20. Fragment de l'ill. 14. Un trône aux multiples yeux, détail (Photo V. Kiprijanovski)

Сл. 21. Фрагмент са сл. 16. Арханђео из главне апсиде детаљ. (Снимио В. Кипријановски)

Fig. 21. Fragment de l'ill. 16. L'archange de l'abside principale, détail. (Photo V. Kiprijanovski)

Сл. 23. Фрагмент са сл. 14. Глава непознатог светитеља, детаљ, I зона. (Снимио В. Кипријановски)

Fig. 23. Fragment de l'ill. 14. Tête d'un saint inconnu, détail, Ière zone. (Photo V. Kiprijanovski)



Сл. 22. Фрагмент са сл. 15. Глава непознатог светитеља, детаљ, I зона. (Снимио В. Кипријановски)

Fig. 22. Fragment de l'ill. 15. Tête d'un saint inconnu, détail, Ière zone. (Photo V. Kiprijanovski)

Сл. 24. Фрагмент са сл. 14. Глава непознатог светитеља, детаљ, I зона. (Снимио В. Кипријановски)

Fig. 24. Fragment de l'ill. 14. Tête d'un saint inconnu, détail, Ière zone. (Photo V. Kiprijanovski)

Сл. 26. Фрагмент са сл. 15. Глава младића, детаљ. (Снимио В. Кипријановски)

Fig. 26. Fragment de l'ill. 15. Tête d'un jeune homme, détail. (Photo V. Kiprijanovski)

Сл. 25. Фрагмент са сл. 15. Глава анђела, детаљ. (Снимио В. Кипријановски)

Fig. 25. Fragment de l'ill. 15. Tête d'un ange, détail. (Photo V. Kiprijanovski)

Сл. 27. Фрагмент са сл. 16. Глава апостола, детаљ. (Снимио В. Кипријановски)
Fig. 27. Fragment de l'ill. 16. Tête d'un apôtre, détail. (Photo V. Kiprijanovski)

Сл. 28. Фрагмент са сл. 15. Глава старца, детаљ. (Снимио В. Кипријановски)
Fig. 28. Fragment de l'ill. 15. Tête d'un vieil homme, détail. (Photo V. Kiprijanovski)

Сл. 29. Фрагмент са сл. 16. Глава младића, детаљ. (Снимио В. Кипријановски)

Fig. 29. Fragment de l'ill. 16. Tête d'un jeune homme, détail. (Photo. V Kiprijanovski)

Сл. 30. Фрагмент са сл. 15. Рука, детаљ групне представе. (Снимио В. Кипријановски)

Fig. 30. Fragment de l'ill. 15. Une main, détail d'une représentation de groupe. (Photo V. Kiprijanovski)

Сл. 33. Народни музеј, Београд. Две главе, пореклом из Св. арханђела. (Снимак Народног музеја, Београд)

Fig. 33. Musée national, Belgrade. Deux têtes provenant des Saints-Archanges. (Photo du Musée national, Belgrade)

Сл. 31. Матеич, црква Св. Богородице. Молитва Богородице на Елеонској Гори, детаљ, западни зид. (Снимак Републичког завода, Скопље).

Fig. 31. Mateić, église de la Vierge. La priere de la Vierge sur le mont des Oliviers, détail, mur ouest (Photo de l'Institut de la République, Skoplje)

Сл. 32. Матеич, црква Св. Богородице. Сахрана Богородице, западни зид (Снимак Републичког завода, Скопље)

Fig. 32. Mateić, église de la Vierge. L'enterrement de la Vierge, mur ouest. (Photo de l'Institut de la République, Skoplje)

Сл. 34. Народни музеј, Београд. Сусрет Јоакима и Ане, двојна икона из Љубижде. (Снимак Народног музеја, Београд)

Fig. 34. Musée national, Belgrade. La Rencontre de Joachim et d'Anne, double icône de Ljubižda. (Photo du Musée national, Belgrade)

Сл. 35. Народни музеј, Београд. Благовести, двојна икона из Љубижде. (Снимак Народног музеја, Београд)
Fig. 35. Musée national, Belgrade. L'Annonciation, double icône de Ljubižda. (Photo du Musée national, Belgrade)

Сл. 36. Уметничка галерија, Скопље. Благовести, икона пореклом из Призрена. (Снимио В. Кипријановски)

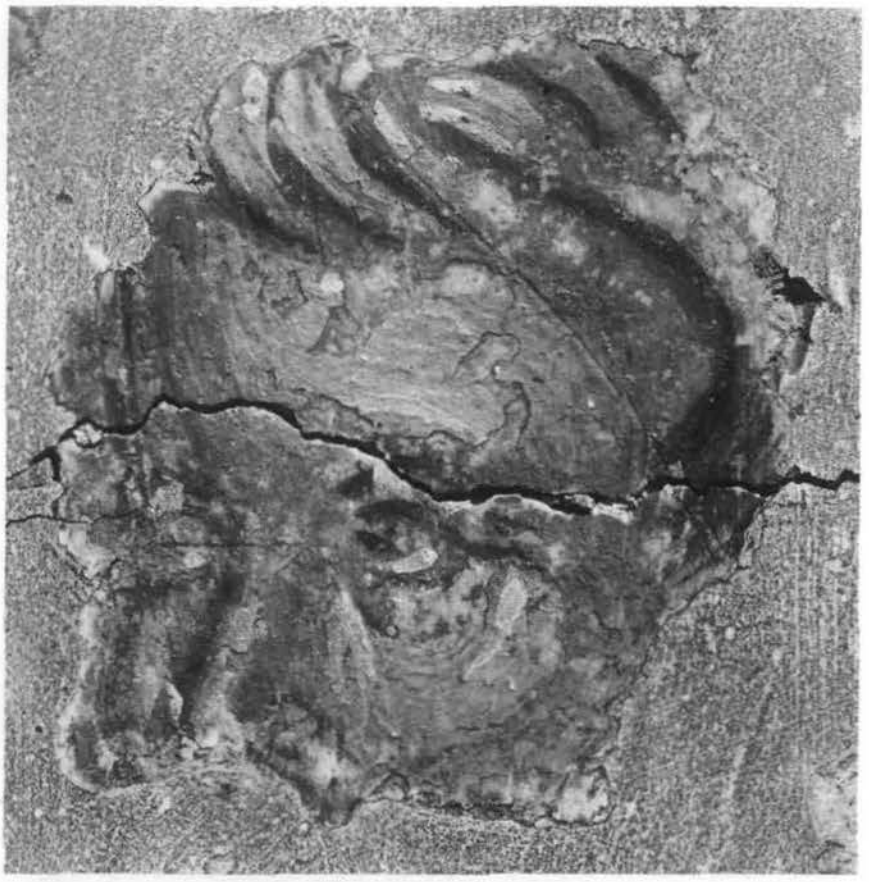
Fig. 36. Galerie de l'Art, Skoplje. L'Annonciation, icône provenant de Prizren. (Photo V. Kiprijanovski)

Сл. 37. Уметничка галерија. Скопље. Арханђео Гаврило из Благовести. (Снимио В. Кипријановски)
Fig. 37. Galerie de l'Art, Skoplje. L'Archange Gabriel de l'Annonciation. (Photo V. Kiprijanovski)

Сл. 38. Уметничка галерија, Скопље. Богородица из Благовести. (Снимио В. Кипријановски)
Fig. 38. Galerie de l'Art, Skoplje. La Vierge de l'Annonciation. (Photo V. Kiprijanovski)

Фрагменти фресака са представама глава из цркве св. Арханђела код Призрена

Fragments de fresques avec des représentations de têtes provenant de l'église des Saints-Archanges près de Prizren



Фрагменти фресака са представама глава из цркве св. Арханђела код Призрена

Fragments de fresques avec des représentations de têtes provenant de l'église des Saints-Archanges près de Prizren

ству, не може промаћи запажању да је у питању исти сликарски поступак. Ако оставимо по страни различите технике рада — на фрескама и на икони — види се да се једино икона Благовести скопске галерије везује непосредно за стваралаштво непознатог сликара из призренских Светих арханђела, док се фрагмент из Народног музеја од њега разликује. Јер, ликови арханђела Гаврила и Богородице на икони Благовести имају сродности са истовременим фрескама у Светим арханђелима. Довољно је обратити пажњу на тип и изглед глава анђела и апостола на овим призренским фрагментима, с једне стране, и на икони Благовести скопске галерије, с друге, да би се видело да су у питању дела истог мајстора. Исто тако, и на неким фрескама у Матеичу, нарочито на западном зиду, циклус Успења Богородичиног у неколико сцена, где су фреске боље сачуване, види се рука истог сликара.

Сачувани фрагменти из Светих арханђела и фреске у Матеичу, као и икона Благовести скопске галерије, показују, ван сваке сумње, да је сликар Светих арханђела био један од водећих уметника свога времена.

Што се тиче датовања зидног сликарства Светих арханђела, и даље, остаје на снази већ исказано мишљење да су фреске рађене заједно са мозаичним патосом 1351. године.[44] Овај датум није оспораван ни најновијим проучавањима дечанског живописа, где је са дужном пажњом преиспитана хронологија сликарских радова и у том контексту успостављена је и хронологија настала у подизању манастира Светих арханђела, из које се види да су ови догађаји били међусобно повезани. Наиме, још 1343. године, када је обављено освећење надгробног храма Стефана Дечанског, положен је камен-темељац Душановог маузолеја.[45] Исто тако, у јесен 1347. године, када је био дечански храм у целини довршен и освећен, Душан је поново боравио у Призрену. Тада је обавио припреме за подизање свога манастира Светих арханђела, где је требало да буде и сахрањен. Само грађење главне цркве Светих арханђела могло је отпочети на пролеће 1348. године.[46] Према томе, предложени датум настанка живописа Светих арханђела од стране Грујића може се прихватити, док се не нађу нови подаци који би могли да тачније одреде датум и време израде зидног сликарства.

На крају да подсетимо да је у зидном сликарству у Призрену било употребљено доста злата. Да цитирамо самог Грујића, који је брижљиво водио ископавања и залагао се да се сачува сваки, и најмањи, сликани фрагмент ове велике Душанове задужбине.[47] Грујић каже: „Сем грандиозности појединих фигура на фрескама и одличне сликарске технике, сличне раду у Матејићу, нарочито упада у очи, да је при фреско сликању у Светим арханђелима много употребљавано злато. Оно је у танким листићима покривало читава поља около неких светитеља, нарочито око Мајке Божје, негде само ореолу; а по каткада, је злато и по оделу, преко боја, богато разасуто било. Један део таквих одломака од фресака утврђен је у гипсане плоче да се сачувају."[48]

Ми смо, овде, надамо се његову жељу испунили, приказавши део заоставштине проф. Радослава Грујића. Претпостављамо да се из изнетог може добити представа, иако непотпуна, о сликарству Светих арханђела, што нам је био циљ на почетку овог нашег рада.

[44] Р. М. Грујић, *нав. дело*, 248.

[45] Г. Суботић, *Прилої хронолоїији дечанскої зидної сликарсїва*, Зборник радова Византолошког института, XX (1981) 134.

[46] Исти, 133—135. О хронологији догађаја у подизању манастира уп. Р. М. Грујић, *нав. дело*, 241—248; С. Ненадовић, *нав. дело*, 4—7.

[47] Сачувани материјал у скопском музеју показује да је Грујић имао право што је откопани материјал сместио у Музеј, а није га оставио на терену да се уништи, као што су уништени комади фресака остављени in situ. Уп. М. Васић, *Жича и Лазарица*, Београд 1928, 85—86.

[48] Р. М. Грујић, *нав. дело*, 273.

LES FRAGMENTS DES FRESQUES DES SAINTS-ARCHANGES, FONDATION DE DUŠAN PRES DE PRIZREN

Remarques basées sur la documentation archéologique de Radoslav Grujić

ZAGORKA RASOLKOSKA-NIKOLOVSKA

La peinture des Saints-Archanges, fondation de l'empereur Dušan, est restée insuffisamment connue, même après les fouilles effectuées par Radoslav Grujić entre le 6 juin et le 27 août 1927. En conséquence, le but de ce travail est de montrer à l'aide de l'ancienne documentation de musée, établie par Grujić, qu'elle était l'aspect in situ des fresques aujourd'hui détruites. De même, se basant sur les petit fragments qui se trouvent aujourd'hui dans le Musée de Macédoine à Skoplje, dans le Kuršumli han — ce travail essaie de donner une idée de l'oeuvre du peintre des Saints-Archanges.

L'église des Saints-Archanges

On peut, d'une part, avoir une impression de la peinture monumentale des Saints-Archanges grâce aux photographies de la documentation de Grujić et, d'autre part, se faire une idée du mode de traitement artistique des détails grâce aux petits fragments conservés au Musée de Macédoine.

Les saints représentés dans l'autel et dans le naos étaient disposés assez haut. Leur socle avait 1,50 m de haut et imitait des plaques de marbre, ornées en leur centre de cercles entourés de motifs décoratifs colorés (ill. 1—4), comme cela était l'usage dans les églises de cette époque. L'autel principal offrait une représentation de l'Adoration du Sacrifice dont était conservé le cortège des saints pères, assez endommagés et sans têtes, du côté sud de l'abside principale (ill. 1). Dans la conque même, au-dessus de cette composition, se trouvait la Vierge sur une base dorée, entourée des archanges Michel et Gabriel dont les têtes sont partiellement conservées. Sur le mur ouest du naos, à côté de l'entrée principale, se trouvaient les figures en pied des archanges Michel et Gabriel, en costumes de souverains (ill. 3), ainsi que des représentations d'ermites (ill. 4). La taille des saints, supérieure à la normale, correspondait aux dimensions monumentales du bâtiment lui-même.

L'église Saint-Nicolas

L'église Saint-Nicolas était bâtie dans le même style que l'église principale des Saints--Archanges. Le buste de saint Nicolas, patron de l'église, situé dans la niche sud, était la seul fresque sur laquelle fût conservée la tête du personnage représenté (ill. 6). Les fouilles ont mis à jour sur le mur sud le buste d'un archiprêtre inconnu, des saints guerriers (ill. 7—8), ainsi que le buste d'un saint inconnu de grandes dimensions (ill. 10).

Les fragments de fresques conservés sur des supports en plâtre

Tous les fragments peints, mis à jour lors des fouilles, ont été déposé dans le Musée de Macédoine par Radoslav Grujić, après avoir été fixés sur des supports en plâtre pour une meilleure conservation. Ces fragments offrent: des parties de têtes d'archanges et de saints, des petites parties des vêtements de souverains, de couronnes et de pagnes, des couronnes de prophètes de l'Ancien Testament, des parties de différentes compositions et de têtes d'archanges et d'anges, des parties de divers ornements en forme de palmes ou de vrilles de vigne et des parties de lettres, de différentes tailles et provenant de différents textes. On compte aussi un grand nombre de fragments avec des feuilles dorées.

Le peintre inconnu de Prizren, auteur de la décoration de l'église des Saints-Archanges a introduit certaines solutions plastiques dans la réalisation des visages. Son dessin est léger et précis. Il peint dans une gamme claire. Les ombres sont légères, de couleur vert-olive, dans un dégradé obtenu par un travail utilisant plusieurs nuances d'une même couleur. Sur les parties convexes il utilise largement la couleur ocre, moins souvent, le rose, rajoutant par endroits des lignes blanches (ill. 21—30).

Les analogies les plus proches de cette peinture de Prizren peuvent être relevées sur l'icône de l'Annonciation de la Galerie de l'Art à Skoplje et sur certaines représentations du Cycle de la Dormition de la Vierge — sur le mur ouest de l'église de la Vierge du monastère de Mateić. On peut supposer qu'il s'agit ici d'oeuvres du même peintre qui était un des plus grands artistes de son temps.

ГРИГОРИЈЕ ЦАМБЛАК И ДЕЧАНИ

ДАМЊАН ПЕТРОВИЋ

Велика већина истраживача Цамблаковог књижевног дела и његовог по много чему противуречног животног пута прихвата чињеницу да је он један део свога живота, истина доста кратак, провео у Србији деспота Стефана Лазаревића. Најупорнији и најдоследнији у тврдњи да Цамблак није никада ни боравио у Србији а ни написао дела која му се приписују остао је руски научник Е. П. Наумов[1] који и после скоро четврт века од појаве рада којим се Цамблак брише из могуће историје старе српске књижевности није ништа изменио од својих убеђења, иако се у међувремену намножио знатан број радова који обарају његове недовољно аргументоване претпоставке. Један од главних аргумената за такво мишљење јесте тај што се у Цамблаковом најопширнијем делу насталом на српском тлу, *Житију Стефана Дечанскої*, нигде не помињу османлијски освајачи. При том се не узима у обзир специфичност литерарног жанра којем припада Цамблаково дело. Превиђа се да се директне алузије на Турке Османлије налазе у другом Цамблаковом делу насталом у Србији, у *Служби Стефану Дечанском*. У осмој песми канона стоји:

„Аїаренска чеда, блажене,
под ноїе їосподи нашој подложи,
јер ево дело достојања твојих
пустим да начине труде се,
но предухитрив, достојном казном казни их“.[2]

А да је и *Житије* и *Службу Стефану Дечанском* написао Цамблак, за то постоје непобитни докази. Паралелна места у оба дела, као и свесно тражење истоветних поређења, не доводе у сумњу да оба дела није написао пребег из Бугарске Григорије Цамблак.

У науци данас преовлађује мишљење да је Цамблак боравио у Србији деспота Стефана Лазаревића у временском интервалу између 1402. и 1406. године, или између 1402—

[1] Е. П. Наумов, *Кем написано второе житие Стефана Дечанскої*, Славянский архив, Москва 1963, стр. 60—73. Да исти аутор није одступио од свог раније изложеног мишљења, показује његов рад *Античные мотивы в средневековой сербской литературе*, у књ. Славянские литературы, VIII Международный съезд славистов Загреб—Любляна, сентябрь 1978, Доклады-советской делегации, Москва 1978, стр. 215—235. На 228—9. стр. стоји: „В литературе обычно указывается, что это произведение было написано в начале XV в. известным церковным деятелем и писателем Григорием Цамблаком. Эта точка зрения, однако, не имеет достаточной опоры в источниках. Как мы уже отемчали, анализ этого жития дает основания для более ранней датировки (не ранее 1356—1357 и не позже 1381—1389 гг.), что естетсвенно исключает возможность авторства Григория Цамблака. По нашему мнению, автора этого жития было бы правильнее называть Григорием Дечанским.“

[2] Григорије Цамблак, *Служба светом краљу Стефану Дечанском*. Превео Д. Богдановић. Србљак, књига друга, Београд 1970, стр. 343. Сви цитати из *Службе* наводе се према том издању.

—1409. године.[3] За то време Цамблак је у деспотовој Србији, и то баш у манастиру Дечанима, написао два опширна дела о ктитору Дечана, допунио *Живот св. Петке,* дело свога учитеља бугарског патријарха Јевтимија и прерадио — уз мање интервенције, у којима се уместо Трнова помиње Србија — старију службу истој светици. За релативно кратко време свога боравка у Дечанима Цамблак је оставио импозантно књижевно дело, упркос томе што је као игуман манастира Дечана имао и других важних обавеза, које су делом проистицале и отуда што је дечански манастир био једно од најзначајнијих светилишта у Србији деспота Стефана Лазаревића. Мајка деспотова, Лазарева удовица кнегиња Милица и сама је показивала велико интересовање за манастир у којем су већ више од пола века почивале мошти утврђеног новог светитеља краља Дечанског.[4]

Цамблак је у манастиру Дечанима провео време у којем се налазио у доба пуне стваралачке зрелости. Када је дошао у Србију, имао је око 37 година и знатно животно искуство, које је стекао у свом родном Трнову, сведок чијег пада је свакако био, у Цариграду и на Светој Гори. Стекао је огромно теолошко знање у најзначајнијим средиштима православног света, што је свакако било од одлучујућег значаја приликом његовог избора за игумана манастира Дечана. Јер Цамблак је на тај истакнути положај дошао ипак као странац, што значи да га је за тако угледно место препоручивало његово широко знање и велике духовне способности.

Шта је привукло Цамблака да се упути на периферију деспотове земље када је могао да добије добро и уносно место на двору деспота Стефана Лазаревића, како је то учинио неку годину касније други пребег из Бугарске Константин Филозоф? Двор деспотов је био право место за све способне људе који су желели да се истакну у делимично обновљеној Србији после косовске трагедије. На први поглед изгледа необјашњиво због чега једна таква личност као што је био Цамблак, касније ревносни службеник католичког кнеза Витовта, долази у манастирску тишину далеко од двора и светске вреве. Намеће се као поуздан закључак да Цамблак у то време није имао никаквих аспирација према световној власти и угледу који даје световна активност, а могуће је да такве жеље није показивао ни касније као кијевски митрополит.[5] Цамблак је у Дечане дошао као присталица најекстремнијег православног схватања исихазма, схватања које је имало врло велики број присталица не само на Балкану већ и у православљу уопште. Према свему што је данас познато, исихазам је и у Србији за владе кнеза Лазара имао многобројне следбенике. Из бугарске Парорије која се прва нашла на удару турских војних похода бројни исихасти-синајити потражили су и за своје учење и за живот безбедније место, па су тако стигли и до Србије, настанивши се у североисточним њеним територијама. Али је њих било и у другим крајевима настањеним српским становништвом. Нема никакве сумње да су исихастичке идеје захватиле и манастир Дечане, па је мирном и до тада повученом монаху Цамблаку одговарала тишина манастира Дечана у којој је он могао да се преда својим медитацијама и теолошким размишљањима, чему су тежили сви исихасти. С друге стране, крај у којем се налази смештен манастир Дечани по природној конфигурацији земљишта подсећао га је на његово родно Трново, што је довело до подударности у опису природе у *Похвалном слову патријарху Јевтимију* и у опису манастира Дечана.[6]

[3] Р. Маринковић, *О месту Григорија Цамблака у српској књижевности*, у књ. Търновска Книжовна школа I, София 1974, стр. 443. Уп. преглед мишљења у најновијем издању: А. Давидов — — Г. Данчев — Н. Дончева — Панаиотова, П. Ковачева — Т. Генчева, *Житие на Стефан Дечански от Григории Цамблак*, София 1983, 7—25.

[4] Ђ. Сп. Радојичић, *О Григорију Цамблаку*, у књ. Творци и дела старе српске књижевности, Титоград 1963, стр. 178, 179.

[5] М. Кашанин, *Српска књижевност у средњем веку*, Београд 1975, стр. 348, суди неоправдано врло оштро о Цамблаку налазећи у њему више него код других наших писаца средњег века црте лицемерства.

[6] В. Сл. Киселков, *Митрополит Григорий Цамблак*, София 1946, стр. 15.

Други још важнији разлог због чега је Цамблак потражио своје обитавалиште баш у манастиру Дечанима има још раније корене. И пре Цамблаковог доласка у Србију у Пећи и у Дечанима било је Цамблакових сународника који су у тихом крају Метохије потражили своје место боравка. Један од његових сународника Јефрем доспео је до највишег црквеног положаја у Србији заузимајући у два наврата, од 1375. до 1379. и од 1389. до 1392. године положај патријарха пећке Патријаршије, да би се касније повукао у тишину Душанове задужбине манастира Светих арханђела код Призрена. У запису на једној књизи са делима Јефрема Сирина, преписаној још 1337. године за игумановања првог настојника манастира Дечана игумана Арсенија, стоји: „Грігорю Боугаринь искоуси перо и роукоу".[7] Не знамо, на жалост, из којег је времена наведени запис јер га није писала иста рука која је преписала цео зборник са Сириновим текстовима. Ако је запис настао у време кад и остали део текста, онда би то био сигуран доказ да је монаха бугарске националности било у Дечанима још у време када је манастир завршен. Можда то интересовање бугарских монаха за боравак у српској средини за Душанове владавине треба потражити и у чињеници што је владарка Србије Душанова супруга Јелена била бугарског порекла. Цамблак, дакле, није био ни први а свакако ни последњи Бугарин који је дечанску самоћу изабрао за место свога живљења. Али шта је то било што је бугарске пребеге привлачило у крајеве око Пећи и Дечана тешко је утврдити. Можда разлогтреба потражити у томе што су ти крајеви представљалитрадиционални центар српског духовног живота за један дужи временски период постојања српске средњовековне државе, а ту су остали и после њеног пада под турску власт.

Као што је случај и са другим средњовековним писцима ни Цамблак није оставио непосредне податке у облику неког исказа о свом боравку у Дечанима. Преостаје нам, дакле, да доказе о томе потражимо у његовом књижевном делу, што значи да до доказа о његовом боравку у Дечанима морамо доћи посредним путем. Нису на том плану од помоћи ни сва његова дела настала на српском тлу, већ само *Житије* и *Служба Стефану Дечанском*. Остала два дела, *Слово о преносу моштију св. Петке* и *Служба св. Петки*, не садрже никакве податке па чак ни алузије које би се односиле на Дечане. У *Слову о преносу моштију св. Петке* има, истина, драгоцених података о Цамблаковом времену, и то подједнако о приликама у Србији као и о приликама на Балкану, али конкретних података о Дечанима нећемо наћи. Јер Цамблаков превасходни циљ приликом писања *Слова* био је да покаже како се светичине мошти налазе у земљи достојној њене светости и њеног угледа. Стога је у *Слову* представљена, само у крупним цртама, Србија уопште, али не и Дечани, У *Служби св. Петки* нема такође никаквих података о Дечанима, јер је Цамблак, како је речено, само прерадио једну ранију службу посвећену св. Петки заменивши оне делове о којима се говори о Бугарској речима у којима се слави Србија и њено побожно становништво.

Три већа одломка у свом најобимнијем и најзначајнијем делу насталом на српском тлу у манастиру Дечанима посветио је Цамблак Стефановој задужбини. У првом одломку Цамблак описује зидање манастира Дечана, у другом, знатно краћем, прича се о томе како се Стефан вратио у своју задужбину после велике победе на Велбужду над бугарским царем Михаилом Шишмановићем, а у трећем, најопширнијем, говори о чудима која се дешавају у манастиру где почивају мошти његовог ктитора.

Први одломак с правом се сматра за једно од најбољих литерарних остварења у старој српској књижевности.[8] Опис природе и њених лепота готово да није заокупљао стваралоце средњег века, јер је предмет њиховог интересовања превасходно био човек и

[7] Љ. Ковачевић, *Белешке и натписи, друга руковет*, Гласник Српског ученог друштва књ. 56, Београд 1884, стр. 344.

[8] П. Поповић, *Стари српски животописи XV и XVII века*, Предговор књизи Старе српске биографије XV и XVII века, Београд 1936, стр. XXVIII.

његова судбина, а не амбијент у којем живи. Поред човека ствараоце наше средњовековне књижевности интересовали су још држава и династија. Цамблак са својим интересовањем за природу и њене чари је изузетак у том погледу. Међутим, тешко је веровати да је искључиво љубав према природи била узрок што се одлучио да унесе пејзаж у своје дело. Пре би се рекло да у опису природних лепота које окружују манастир Дечане имамо реализацију једне идеје која је чврсто повезана са судбином и ликом ктитора манастира Стефана Дечанског. Опис није реализација једног тренутка живе уметничке инспирације изазване лепотом природе, већ свестан стваралачки чин неодвојив од уметничке структуре дела. Другим речима, Цамблаку је опис природе послужио да докаже на практичном примеру како се са Дечанским доиста догодило чудо којим му је враћен вид. Као што је познато, због побуне против оца краља Милутина Стефан је био ослепљен. По Цамблаку, Стефану је вид вратио сам св. Никола Мирликијски наградивши га на тај начин за његов узоран и богоугодан живот. У тексту *Житија*, у којем се говори о борби између Стефана и Константина, Стефановог брата, Цамблак наводи како је претендент на престо Константин говорио људима око себе: „Када се кадгод чуло да слепом човеку приличи царство?"[9], што указује да присталице Константинове и сам Константин нису олако прихватале Стефанову тврдњу да се с њим десило чудо којим му је враћен очињи вид. То мишљење изриче претендент који је изгубио битку са Дечанским, што би могло да значи да је тиме кажњен што није веровао у чудо које је учинио св. Никола. Такав начин гледања на чуда је сасвим у складу са Цамблаковим схватањима. Тврдње Стефанове да му је вид вратио св. Никола Мирликијски и иначе се уклапа у Цамблакову уметничку концепцију по којој он пише не житије владара, не биос у античком смислу, какво је у великој мери дело првог Стефановог биографа, Даниловог ученика, већ хагиографију, житије светитеља, у којој ће световни живот владара бити у што већој мери прожет светитељским чудима.

Најсигурнији доказ да је Стефану чудом доиста враћен очињи вид испољио се у тражењу места за будућу задужбину. Стефан, по Цамблаку, тај важан чин није препустио неком од својих дворана или црквених великодостојника, већ је сам пошао да тражи погодно место за своју будућу задужбину. „Обилазећи многа и различна места по целој својој области, тражаше прикладно место за такво дело. И нађе неко место у пределима хвостанским звано Дечане, и када ово *добро сагледа* (подвукао Д. П.), многим сузама благодарио је Бога, и обративши се к велможама који су с њим рече: „Колико је страшно ово место, ово није ништа друго до но дом божји. „. . . А сам поставивши шаторе, ту пребиваше дивећи се красном месту. . ."[10] У следећим редовима Цамблак описује природу око манастира Дечана, чиме, поред осталог, жели да оправда Стефанов избор места за изградњу манастира. Павле Поповић је за наведени опис с правом истицао да је жив и преузет непосредно из природе, што потврђује, да узгред додамо, да је Цамблак несумњиво боравио у Србији и у манастиру Дечанима. Следи затим опис спољашњег изгледа манастира као и навођење дарова које је краљ манастиру приложио.

Други пут Цамблак помиње Дечане више узгред и врло кратко. После победе на Велбужду Стефан се са својом свитом враћа у своју задужбину. „А победитељ Стефан — каже Цамблак — украшавајући се светлим победама, врати се својој кући, а народ га је сретао и венчавао победним песмама, хвалио и чудио се благодарећи Бога што су стекли такова цара, нарочита међу свима првима. А када је дошао у манастир са славним кнезовима и са многим десетинама тисућа, писаше победне песме Христу цару и испуњаваше се неисказаном радошћу, гледајући таково устројење своје усрдности. И од тада

[9] *Живот краља Стефана Дечанскога од Григорија Цамблака*, у књ. Старе српске биографије, превео Л. Мирковић, стр. 19. Сви цитати у раду наводе се према том тексту; у најновијем издању, *Житије*, стр. 96.

[10] Исто, стр. 22.

се жураше ка већим подвизима."[11] Ови редови немају за нас значај који имају претходни, јер се у њима само наводи како је Стефан после велбушке битке посетио свој манастир који у то време, да узгред додамо, није још био ни завршен.

Будући да Цамблак пише житије светитеља који је у том рангу уживао врло висок углед — Стефан Дечански је имао култ који је по своме рангу био толико велик да је долазио одмах после култа св. Саве — то је морао да *Житије Стефана Дечанског* испуни чудима како је то био обичај приликом писања светачких житија. Чуда која је починио Стефан Дечански Цамблак везује искључиво за манастир Дечане из разлога што се ту налазе светитељеве мошти. Намеће се поређење између чуда која према опису Стефана Првовенчаног чини Стефан Немања и чуда која чини краљ Дечански. Одмах пада у очи разлика у друштвеној припадности између двојице истакнутих стваралаца старе српске књижевности. Интелигентни и проницљиви владар Стефан Првовенчани наводио *је Немањина чуда са јасним државничким циљем да му она буду од користи за утврђивање* своје власти и своје гране династије. Немањина чуда нису везана ни за једну његову задужбину; ни једном свом манастиру Немања не помаже после своје смрти, али зато помаже Стефану у борби против спољњег непријатеља. Разлог за такав стваралачки поступак Стефана Првовенчаног је потпуно схватљив: њему није било потребно да истакне како је Немања морао као светитељ да брани своје бројне задужбине, већ своју државу која се у појединим тренуцима налазила у непосредној опасности.

Сасвим другачије на чуда свога јунака гледа Григорије Цамблак. Он је монах, а ширина гледања на државу и на њену улогу има друге димензије. Цамблаков видокруг, бар када је у питању држава, знатно је ужи од духовног видика који има владар Стефан Првовенчани. Цамблак је, уз то, доследни присталица исихастичког покрета и схватања којем су знатно ближи срцу духовни проблеми од државних. У том погледу исихастичка схватања која је Цамблак заступао, а можда још више друге присталице истих верских убеђења приближују се ацедији, што је нарочито карактеристично за време када је Цамблак живео. Цамблак је живео у време када су утисци о косовској трагедији били још врло упечатљиви, а са друге стране био је свестан да су настала „последња времена" јер се свет приближавао, како су хришћани веровали, фаталној 7000-ој години. Због свега тога исихазам је одвлачио своје присталице од горућих проблема, занемарујући опасност која је претила од турских освајача. Са тако суженим видиком у погледу на судбоносне догађаје чији је сведок био, Цамблак види само невоље у које запада манастир чији је био игуман. Због тога сва чуда која Цамблак приписује Дечанском везују се искључиво за манастир Дечане.

Прво чудо које се дешава на гробу Стефана Дечанског је повратак вида ослепљеном. Имућан слепац је четрдесет година тражио лека, али га није могао наћи док није дошао на гроб Стефана Дечанског. Повратак вида слепоме никако није случајан иако је то чудо једно од најчешћих које чине светитељи хришћанске хагиографске литературе. Онај ко је за свога живота и сам био ослепљен па му је божјом милошћу враћен вид свакако као светитељ има ту моћ да помогне својим сострадалницима. О излечењу хромих, раслабљених, немих и глувих Цамблак само узгред говори, што показује са коликом је помном пажњом Цамблак конципирао своје дело.

Следећа два чуда која се дешавају у Дечанима на гробу Стефановом за нас су знатно интересантнија, јер се из њих, макар и у доста скученом обиму, може видети одсјај прилика какве су биле у Цамблаково време а које су везане за Дечане. Цамблак прво говори о

[11] Исто, стр. 26. Синтагма „и са многим десетинама тисућа" преведена је према Шафариковом издању, али то место у већини преписа српскословенске редакције гласи онако како је навео Шафарик испод основног текста у варијанти 143. Према бројнијим рукописима наведена синтагма требало би да гласи „и са моћним људима", што је свакако логичније. Уп. *Житије*, стр. 110—112.

челнику Ивоју који „би постављен од царице Јелене за челника, неправедно и непобожно." И за средњовековне прилике грубо изречена констатација да је царица Јелена Ивоја поставила за челника „неправедно и непобожно" свакако је условљена тиме што је Цамблак њеног супруга цара Душана оптужио за Стефанову смрт. У српској средњовековној књижевности ретки су овакви изливи грубости према владару и његовим најближим из разлога што средњовековни стваралац стоји на становишту да је владар експонент божје воље на земљи, што је једно од општих места које налазимо у библијским текстовима. С друге стране, у време када је Цамблак писао своје дело, већ је увелико владало у црквеним круговима негативно мишљење о цару Душану, што се најбоље може видети из дела Даниловог настављача.[12] Цамблак даље наводи како је Ивоје, који се у почетку представљао као смеран и побожан, касније постао „идол непобожности" тако што је јавно присвојио све што је манастир имао од материјалних добара, а сву власт над манастиром сам је преузео. „Настојатеље манастира отуђи од сваке достојне чести, тако да се није смео звати ни именом игуман. Па и онај свештени збор инока стављаше на разноврсне невоље, тако да нису смели ни слободно ходати посред манастира."[13] Све остало што следи по Цамблаку је само праведна казна за његову безбожност. Ивоја је, наиме, убио Христов војник у непосредној близини манастира. Из тога укратко изложеног чуда може се видети и то да се аристократија није устручавала да пљачка и најугледније сакралне објекте, што је иначе редак податак такве врсте у старој српској књижевности. Само посредним путем можемо утврдити када се одиграо тај догађај, ако у њему има историјске истине. Царица Јелена је умрла 1376. године, па је Ивоје свакако после те гидине опљачкао Дечане, будући да је њен супруг цар Душан био други ктитор манастира. Тај догађај могао се одиграти у оном периоду када је централна власт до те мере била слаба да није била у могућности да заштити и један тако угледан манастир какви су били Дечани. А каквим су тек невољама могли бити изложени објекти који нису имали тако угледне заштитнике!

Најзад, последње чудо које је учинио мртви краљ Дечански одиграло се у време када је Цамблак боравио у манастиру, како сам изричито каже. То последње чудо умногоме је слично претходном, јер се и у њему говори о страдању које је претрпео манастир. Починитељ зла над манастиром био је неки Јунац. „Али и друго сведочанство изнећу вашој љубави, али страшније од првога, *што и саме наше очи видеше* (подвукао Д. П.), а и многи други беху гледаоци" — истиче Цамблак. Као што је познато, опширно житије читало се у манастирској трпезарији, што значи за узан круг манастирске братије којој се, као што се може видети из наведених редова, Цамблак непосредно обраћа. То место више него и једно друго оповргава тезу Наумова да Цамблак никада није ни био у Србији. У даљем тексту Цамблак више узгред говори о невољама које су задесиле Стефанову задужбину, па каже како поменути Јунац „дође у манастир послан од оних који су тада благочастиво владали, да чува место, јер се тада догодише међусобни ратови и чињаху се изненадна и честа пленења, и не мало проливање крви".[14] Јунац је такве несрећене прилике у манастиру искористио да уведе терор над манастирским живљем, а том сликом Цамблак поново указује на личну несигурност манастирске братије у то време. Оно што следи даље није од неког нарочитог значаја за наша истраживања, будући да се понавља скоро идентична слика из претходног чуда са Ивојем. Поново се јавља осветник који тла-

[12] У делу Даниловог настављача, *О постављењу другога патријарха српскога кир Саве*, стоји: „Оваква је повест о цару Стефану. Муж велик и силан у крепости и премудрости најсилнији, примивши Богом дану власт, распространи се ка истоку и западу и северу и југу, заузе не мало градове и крајеве грчке. Ухвати се у замку од опнега непријатеља, узвиси се срцем, и оставивши прародитељску власт краљевства, зажелевши царско достојанство, венча се на царство." В. Архиепископ Данило, *Животи краљева и архиепископа српских*, превео др Лазар Мирковић, Београд 1935, стр. 289.

[13] *Живот*..., стр. 35.

[14] Исто, стр. 36.

читеља кажњава смрћу због зулума које је Јунац проводио над дечанским монасима. Јунац, истина, није одмах умро, већ после седам недеља од момента када га је на манастирским царским дверима сачекао неки „страшан муж, украшен царском одећом". Јунац је умро у страшним мукама, а том констатацијом Цамблак је хтео да опомене друге да манастиру не чине слична недела.

Знатно мање простора о Дечанима Цамблак даје у *Служби Стефану Дечанском*. Разлоге за то треба потражити у литерарном жанру којем припада Цамблаково дело. Наративни тон који је присутан по природи жанра одговара више *Житију* него *Служби*, у којој по правилу доминира екстатични тон, код Цамблака иначе присутнији него код других писаца служби у српској средњовековној књижевности. Места у *Служби* у којима се помињу Дечани имају знатно мањи значај за темељнија истраживања о Цамблаку него она која се налазе у *Житију Стефана Дечанскоі*. Она чине малобројан скуп општих фраза у похвалу Стефановој задужбини. Тако у седалној песми, први глас, помиње се Стефанова гробница на којој се исцељују болесни, због чега га славе сва српска племена. Нешто више али не и значајније каже у светилановим стиховима четвртог гласа где стоји:

„Дао си украшење Дечанској цркви, Господе,
Стефана твоіа уіодника,
чудеса што чини и исцељења точи
у славу твојих дарова
па стоіа ти божаствено смотрење славимо
ми што њиме сабрани,
Исусе свесилни и спасе душа наших."[15]

Дечански манастир је свакако одиграо значајну улогу у духовном формирању Григорија Цамблака. У Србију је Цамблак дошао као један од најгорљивијих присталица исихастичких верских схватања и у извесној мери њима привржен остао је до краја живота. Практични живот и историјске прилике, пак, нагнали су га да промени неке своје животне ставове. Као што је познато, једна од најзначајнијих карактеристика исихастичког покрета била је снажан отпор свему што је у вези са католичанством. Није ни потребно доказивати Цамблакову приврженост исихазму, јер су та схватања необично снажно уткана у целокупно његово дело. И одједном, на први поглед сасвим немотивисано, ми видимо Цамблака на месту кијевског митрополита као експонента и црквеног представника једног пољског велможе кнеза Витовта, који је сигурно одлучујуће утицао да Цамблак буде изабран на то угледно место, због чега је био анатемисан од ортодоксних руских православаца. Још више, Цамблак је као Витовтов представник учествовао на сабору у Констанцу, који је имао најортодокснији католички карактер. На том сабору одлучено је, као што је познато, да се спали чувени чешки родољуб Јан Хус, што је и учињено.

Тешко је схватити како је дошло до таквог великог духовног преображаја Григорија Цамблака. Обично се његов избор за кијевског митрополита од стране католичког кнеза Витовта тумачио као резултат Цамблакове жеље да се докопа важног црквеног положаја. Међутим, Цамблак такве амбиције није показивао по доласку у деспотову Србију, па је пошао не на двор, као што је то учинио Константин филозоф, већ у тихи манастир који се налазио на периферији Стефанове државе. По нашем мишљењу, Цамблака од тобожње жеље за влашћу најбоље брани баш његов боравак у Дечанима. Властољубље није, према свему, било разлог што је прихватио положај кијевског митрополита. Према руским летописима, који нису наклоњени Цамблаку, а нарочито према Вологодско-пермском летопису, Цамблак је и самог свог господара кнеза Витовта наговарао да

[15] *Служба...*, стр. 349.

напусти љашку веру, тако стоји у наведеном летопису, и да пређе у православље, на шта му је Витовт рекао да треба да убеди прво папу у исправност својих верских схватања па ће их после тога и он прихватити.[16] Према свему, Цамблак је боље него многи његови савременици схватио да главна опасност хришћанству прети од Османлија. Могуће је да је у својој визији замишљао да дође до неке врсте коегзистенције међу хришћанима како би се створио заједнички одбрамбени блок свеукупног хришћанства у борби против Турака. А пример Дечана могао је да иде у прилог једном таквом опредељењу. Један од најзначајнијих сакралних објеката у православној Србији, и уз то још и краљева задужбина, зидао је човек католичке конфесије протомајстор фра Вита Которанин. А њега је за тај посао морао да ангажује и један тако ортодоксни православац какав је био тадашњи архиепископ Данило II, и владар — будући истакнути светитељ Стефан Дечански. Коегзистенција две хришћанске верске фракције најбоље се манифестовала у Србији. Врло вероватно је такво стање утицало да Цамблак у својим верским схватањима постане толерантнији према католичком свету, што га је одвело равно у службу католичком кнезу. Витовту. А одатле до учешћа на католичком сабору у Констанцу пут није био далек.

Цело време свога боравка у Србији Цамблак је провео у манастиру Дечанима. У њима је написао једно од најлепших дела старе српске књижевности које се већ крајем истог века, када је живео Цамблак, нашло у рукописним зборницима у српским, бугарским и руским библиотекама.

ГРИГОРИЙ ЦАМБЛАК И ДЕЧАНЫ

ДАМНЯН ПЕТРОВИЧ

Автор этой статьи освещает литературную деятельность выдающегося сербского биографа, проживляющего с 1402—1409 г. в монастыре Дечаны, как игумен этого монастыря. Анализируя основное произведение Цамблака Житие Стефана Дечанского автор приходит к выводу, что данные вынесенные в произведении, принадлежат человеку непосредственно причастному к событиям. Пребывание в Дечанах, по мнению автора, убедительно свидетельствует о том, что период проведенный в России не имеет никакого отношения к личному стремлению Цамблака к власти.

[16] *Полное собрание русских летописей, том двадцать шестой*, Вологодско-пермская летопись, АН СССР, Москва—Ленинград 1959, стр. 180.

ИМАЊЕ МАНАСТИРА ДЕЧАНА У СВЕТЛУ ТУРСКИХ ПОПИСА (1485—1582)

ОЛГА ЗИРОЈЕВИЋ

Шта се догодило са великим поседом манастира Дечана у време турске владавине? Сачувани турски документи, објављени до сада у неколико наврата,[1] сведоче више о статусу манастира — обављао је соколарску службу — и његовој непрекидној борби да сачува стечене привилегије и постојеће имање. А оно се углавном не описује. Спомињу се само баштине у Бивољаку и Краљима (Kral), затим ливаде, њиве, виногради, баште и воденице.

Шта нуде турски катастарски пописи познатији под именом дефтери, којима располажемо? У питању су три таква пописа: најранији из 1485. године, објављен пре десетак година (с албанским преводом и транскрибованим турским текстом)[2] и два досад необјављена, којима ми располажемо, први из 1570/71.[3] а други из 1582.[4]

Пођимо најпре од имена манастира. У досад издатим турским документима користи се име *Дечан*, а само једном *Дечане*.[5] Катастарски пописи, пак, називају га редовно *Дечани*.[6] Иначе, у документима се углавном бележи као манастир, а само једном као црква (kilise, kenise).[7]

Што се тиче имања, најстарији познати попис, из 1485. године, нуди штедро обавештења о насељима некадашњег дечанског властелинства. Управо тако, реч је, наиме, о селима укљученим у хас санџак-бега (мириливе), зеамете и тимаре. Село Истинић, примерице, дели чак неколико тимарника, од којих је један хришћанин, Марко, син Мијокуша.[8] Исти тимарник држи и село Папраћане (Папраћани).[9] Вук, син Мијокуша, ваљда је реч о његовом брату, ужива села Лоћане (Улоћане) и Досуђе.[10] И село Г. Лучане деле двојица хришћана, браћа Јован и Цветко.[11] Није ли овде реч о преузетим властеличићима из ранијег времена?[12] Има значајних промена и у броју некадашњих насеља и њиховој

[1] И. Јастребов, *Сшара Србија и Албанија*, Споменик СКА, XLI, Београд, 1904, 20—36; Исти, *Подашци за исшорију срйске цркве*, Београд, 1879, 35—58; Исти, *Манасшир Дечани*, Браство 12—13, Београд, 1908, 158—199; H. Kaleši — I. Eren, *Četrnaest turskih fermana manastira Dečana*, Glasnik Muzeja Kosova X, Priština, 1970, 305—40; М. Шакота, *Дечанска ризница*, Београд, 1984, 385—426.

[2] S. Pulaha, *Defteri i regjistrimit të sanxhakut të Shkodrës i vitit* 1485, I, *Le cadastre de l'an* 1485 *du sandjak de Shkoder*, II, Tirana, 1974.

[3] Istanbul, *Başbakanlik Arşivi* (даље BBA), Tapu defteri (даље TD) No 500, 492—93.

[4] BBA, TD No 59, 210.

[5] Kaleši-Eren, *Četrnaest turskih fermana*, 314, нап. 13.

[6] Поред већ наведених пописа, наведимо овде и дефтер цизје из 1488/89. године (vilayet Dečani): O. Barkan, 894 (1488/89) *yili Cizyesinin Tahsildtina dit Muhasebe Bilaçolari, BELGELER*, Türk Tarih Kurumu, 1, 1 Ankara, 1964, 75.

[7] Kaleši-Eren, *Četrnaest turskih fermana*, 309, нап. 5. Детаљније: О. Зиројевић, *Цркве и манасшири на йодручју Пећке йашријаршије до* 1683. *іодине*, Београд, 1984, 17—9.

[8] Pulaha, *Le cadastre*, II, 191, 225, 239, 305.

[9] Исто, 304—305.

[10] Исто, 301—302, 303.

[11] Исто, 259.

[12] Упор. М. Благојевић, „*Закон Свешоіа Симеона и Свешоіа Саве*", Сава Немањић — Свети Сава, историја и предање, Научни скупови САНУ, VII, 1, Београд, 1979, 157—64.

величини, тако су уз село Јабланицу уписана још два под овим именом (Велика и Мала).[13] Ако се изузму Лепчиновци,[14] нема више ни влашких катуна. Забележена су зато села Вардиште[15] и Тудоријевци (ово последње у поседу јањичара Алије).[16] Влашки статус имају, међутим, села Јаре и Грнчарево, оба у санџак-беговом хасу.[17] Забележени су и војнуци у селима: Лука, Тудоријевци и Јабланица (по један војнук и два јамака-помоћника),[18] што можда треба довести у везу са ранијим статусом овог становништва.[19]

Шта је, дакле, остало манастиру Дечанима?

Само за један виноград изреком се наводи да је манастирски и на њега се плаћало 250 акчи. Невоља је, наиме, у томе што је приход од манастира уписан заједно са оним од села Дечана, па њихово разлучивање не мора бити баш сасвим поуздано. Ипак, из текста пописа би се могло закључити да манастиру припадају још два запуштена (harab) винограда, а можда и једна хаса[20] воденица. Знатне површине земљишта биле су под кестеновим дрветом: дажбина од њега уписана је два пута; једном ушур од кестена у износу од једног бара,[21] што је свакако припадало манастиру и још једном 110 стабала, на које се плаћало 1650 акчи у хаса поседу, што је можда било уступљено манастиру на коришћење. Орахових дрвета је такође било доста, на њих се плаћало 90 акчи, а број 4 уз орахе (без икакве назнаке) пре бисмо схватили као број орашја с обзиром на висину дажбине.

Манастир је располагао, у то нема сумње, и одређеним површинама обрадивог земљишта које су биле под јечмом — ушур је износио два бара, односно 60 акчи; сочивом — ушур један бар или 30 акчи — и повртарским културама, од којих се изреком бележи црни лук на који се плаћало 60 акчи, а од свих осталих исто толико.

Траварина у висини од 290 акчи сведочила би о постојању ливада, а није мала дажбина ни на дрва, 116 акчи, што указује на поседовање одређеног шумског комплекса.

Уписан је и ушур, у износу од 100 акчи, на кокел (gogel), што S. Pulaha преводи као плод неког шумског дрвета чији је сок служио за бојење.[22] Нама се чини вероватнијим да је ту реч о нечему што служи за штављење коже. Манастир је имао и своје кошнице на које је плаћао ушур 50 акчи годишње, и свиње, можда седамдесетак комада, будући да је дажбина на свиње износила 35 акчи, а на сваке две свиње плаћала се једна акча.[23]

Приход од манастира износио би, значи, нешто преко 1.000 акчи, а заједно са сеоским, 12.624 акче. Иначе, оба су, уз села: Ругово, Ђаковицу, Корсурић (сада Косурић), Гораждево (сада Гораждевци) и Чрниш, улазила у састав Дечанског зеамета, који је уживао неки Хасан-бег.[24]

У ферману Бајазита II, из 1506. године, забрањује се субашама и тимарницима да траже од манастира дрварину и траварину јер, каже се ту, калуђери нису ничија раја.[25] Управо саопштени подаци из дефтера то, међутим, оповргавају. Ту су од манастира узети и траварина и дрварина и рајински ушури, па и рајинска дажбина испенце, она је

[13] Pulaha, *Le cadastre*, II, 204—205, 279, 20—21, 119.

[14] Исто, 385—86.

[15] Исто, 224—25.

[16] Исто, 233—34.

[17] Исто, 50, 52.

[18] Исто, 363—64.

[19] Благојевић, „*Закон Светога Симеона*", 157—64.

[20] Хаса посед донекле одговара установи terra dominicata у европском феудализму. Могућно је да ју је феудалац уступио, по нагодби, манастиру. Вид. О. Зиројевић, *Млинови у време турске владавине (од XV до XVIII века)*, Сеоски дани Сретена Вукосављевића, VI, Пријепоље, 1978, 156—7.

[21] Мери шест стамболских кила, односно 153, 960 kg (Pulaha, *Le cadastre*, I, 17, нап. 42).

[22] Исти, *Populsia shqiptare e Kosoves gjatë shek.* XV—XVI (*Studime dhe dokumente*), Shtëpia botuese "Nëntori", 1983, 132. Упор. такође: *Kanuni i kanunname za bosanski, hercegovački, zvorničkí, kliški, crnogorski i skadarski sandžak*, Sarajevo 1957, 187, нап. 1.

[23] Исто, 181.

[24] Pulaha, *Le cadastro*, II, 166—72; М. Пешикан, *Из историјске топонимије Подримља*, Ономатолошки прилози, II, САНУ, Београд, 1981, 69.

[25] Kaleši-Eren, *Četrnaest turskih fermana*, 307—308.

ту чак одвојено уписана од испенце осталих домаћинстава (што иначе није случај и са осталим приходима), тачније на 12 калуђерских кућа[26] плаћено је 300 акчи испенце, односно по 25. Значи, као и код остале хришћанске раје.

Како ускладити ове противречне податке? Уместо објашњења можда треба истаћи да објављени турски документи, настали током XVI века и у каснијем времену, сведоче о сталном напору манастирског братства да сачува имање и стечене повластице, укратко, да се одбрани од пљачке и зулума околних турских насилника. Сагледано у том светлу, можда је ударање на манастир рајинских дажбина само једно у низу насиља према њему. Постоји, такође, и сасвим прихватљива могућност да је манастир добио ове повластице у међувремену.

Судећи по турским званичним документима из каснијег времена — а реч је о бератима, односно ферманима — манастир је обављао соколарску (шахинџијску, односно шахинкајаџијску) службу још од времена султана Мурата II, а то значи још од времена првог турског освајања Дечана (1439—1444. године).[27] Први сачувани ферман о вршењу ове службе датира из 1516 године. Поред момака-шахинџија дечанског игумана у овом послу била су ангажована и двојица хришћана из села Г. Лоћана и Пилића. Требало је да разводе соколова гнезда на празној земљи у планини Бистрици(?),[28] да их сваке године односе у Цариград и предају чакирџи-баши. Заузврат, били су ослобођени плаћања харача, испенце, десетка, групе намета аваризи диваније и текјалифи урфије и свадбарине.[29] Шахинџијска служба обнављана је, односно потврђивана у неколико наврата: 1543, 1565, 1574, 1582, 1662, 1698, 1776. и 1778. године[30] и она сигурно није спорна за читав XVI век као ни за касније време. Тешко је, међутим, утврдити од када манастир плаћа на имање које ужива паушалну суму у износу од 1.000 акчи годишње. У недоумици смо, наиме, да ли ову олакшицу треба везати за обављање соколарске службе или не. Само се у ферману из 1565. године изреком наводи да се ова сума плаћа на земљу, баште и воденице и да је реч не само о вакуфској него и шахинџијској земљи.[31] У свим осталим ферманима, односно бератима обављање соколарске службе везује се углавном за игумана манастира и, уз један изузетак,[32] за поседовање баштине у Бивољаку. И у расположивим катастарским пописима нигде се не помиње обављање соколарске службе. Одавно није непознато да су манастири уживали одређене пореске олакшице обављајући, заузврат, одређену службу у корист државе.[33] Познато је, такође, да су свештена лица уопште уживала, од најстаријих времена, мање или веће пореске олакшице. Обично се помиње ослобођење од плаћања харача, испенце, али и других дажбина.[34] Светогорски манастири су, око 1520. године, уместо џизје и ушура од пољопривредних производа давали 25.000 акчи годишње и то без обзира на њихов број.[35] Сремски манастири су, наведимо и тај пример, плаћали, у другој половини XVI века, такође одређену паушалну суму на име ушура и ресмова.[36] У попису из 1546. она се не помиње. Да ли и у нашем случају ову пореску олакшицу треба везати за обнову Пећке патријаршије (1557)?[37] Највероватније да, јер о њој нема вести

[26] Уз сва имена додаје се *калуђер*, а реч игуман употребљена је као лично име: игуман калуђер (Pulaha, *Le cadastre*, II, 168).

[27] Шакота, *Дечанска ризница*, 381.

[28] У каснијим документима помиње се Ломница (неутврђена).

[29] Јастребов, *Податци*, 52; исти, *Манастир Дечани*, 186.

[30] Шакота, *Дечанска ризница*, 381.

[31] Јастребов, *Манастир Дечани*, 185—86.

[32] Изреком се наводи више баштина само у ферману из 1568 (Kaleši-Eren, *Četrnaest turskih fermana*, 311).

[33] *Historija naroda Jugoslavije*, II, Zagreb, 1959, 102—104.

[34] H. Hadžibegić, *Glavarina u Osmanskoj državi*, Sarajevo, 1966, 16—20.

[35] H. W. Lowry, *A Note on the Population and Status of the Athonite Monasteries under Ottoman Rule* (ca. 1520), Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes, 1973, Wien, 1981, 128, *Appendix* III.

[36] BBA, TD No 571 (1578).

[37] Додуше, у ферману из 1539. године говори се о ослобођењу од плаћања испенце и осталих рајинских дажбина, а реч је о спору једног калуђера и спахије (Kaleši-Eren, *Četrnaest turskih fermana*, 308—309).

у постојећим турским изворима све до 1565. године. Овоме у прилог сведочио би, можда, и спор (1558) између калуђера и спахије Топчуоглу Нуха око постојања рудника у дечанској цркви.[38] Било да је нешто знао о ризници[39] — која је заиста и постојала[40] — или је због ње настала прича о наводном руднику у дечанској цркви, очигледан је напор локалног спахије да се, под добрим изговором, поруши храм и тако без тешкоћа посегне и за његовим имањем. И то управо тада, допустимо себи још једну претпоставку, када су коначно регулисана материјална давања манастира. Манастир тада није порушен, али је спор са локалним спахијама, и око имања и око давања дажбина, настављен и у каснијем времену.

О самом имању у то време не знамо много. Већ цитирани ферман Сулејмана II из 1565. помиње само земљу, баште и воденице.[41] Из исте године је и један худет (судска одлука, пресуда) издат дечанским монасима као поседовни лист на имања у Бивољаку, око којих су се непрестано спорили са сељацима из Истинића.[42] У нешто касније насталим турским документима наводе се, у поседу игумана, баштине у Бивољаку и Краљима (Kral)[43] у манастиру (св.) Спаса и баштине у манастиру Дечанима. Занимљиво је да се само овде помињу ове баштине, а у свим осталим документима, па и оним каснијим, говори се само о баштини у Бивољаку. Изреком се, при том, наводи да, заузврат, игуман обавља соколарску службу (кајаџија шахинџијског гнезда) у Ломници[44] у плавској нахији уз ослобођење од одговарајућих пореза.[45] Да ли је овде у питању писарска грешка[46] или је заиста реч о баштинама у патријаршијском поседу? Могућно је да је манастир само закратко уживао ове поседе. Утолико пре што се они уопште не помињу у касније насталим документима. Чифлук (овога пута тако се назива) у Бивољаку предмет је спора и у ферману из 1600. године. Ту се изреком наводи да га калуђери притежавају тридесет година, да га сеју и обрађују и да редовно плаћају власнику земље десетине и дажбине.[47] Ван спора је, значи, да је земљиште у Бивољачку — најпре се назива баштином, а затим чифлуком — стално, а реч је о XVI веку, у поседу игумана. У документима се углавном, наводи да је овај посед везан за обављање соколарске службе и да се на њега, заузврат не плаћа испенџе као ни баштенски намети.[48] Судећи по већ цитираном ферману из 1600. године, плаћање десетине (и дажбина) третира се ту као редовна обавеза[49] Берат, пак, из 1696. изреком наводи да је игуман, за своју соколарску службу, ослобођен плаћања десетине на своју баштину, поред миријског пореза и војничког данка, с тим што му се дозвољава и ношење оружја.[50] Пореске олакшице дате игуману због обављања соколарске службе, временом су, без сумње, трпеле одређене промене.[51] И спор са локалним спахијама, који траже своју десетину са манастирског имања, као да се није прекидао.[52] А до неспоразума са њима долазило је, претпостављамо, и због тога што је уз манастир

[38] Исто, 309—310.

[39] Турска реч ma'den могла би се и тако превести, али приређивачи докумената одбацују ову могућност јер се ту говори о обнови (ihya) рудника (Kaleši-Eren, *Četrnaest turskih fermina*, 310, нап. 8).

[40] Шакота, *Дечанскс ризница*.

[41] Јастребов, *Манасшир Дечани*, 185—86.

[42] Шакота, *Дечанска ризница*, 382. Овде се као уживаоци имања јављају дечански монаси. О црквеној имовини вид. М. Мирковић, *Правни положај и карактер српске цркве под турском влашћу* (1459—1766), Београд, 1965, 137—40.

[43] Можда су то Кралупи код Бродлића (М. Грковић, *Имена у дечанским хрисовуљама*, Нови Сад, 1983, 148).

[44] Неутврђена.

[45] Kaleši-Eren, *Četrnaest turskih fermana*, 311; Шакота, *Дечанска ризница*, 382—83, 406.

[46] Истакнимо овде да се Дечани воде под тим именом, а сасвим изузетно се наводи коме су посвећени (Упор. Шакота, *Дечанска ризница*, 389).

[47] Јастребов, *Податци*, 42; Kaleši-Eren, *Četrnaest turskih fermana*, 317. И у време Јастребовљевог боравка Бивољак је предмет спора са Истинићанима.

[48] Јастребов, *Манасшир Дечани*, 184—88; Kaleši-Eren, *Četrnaest turskih fermana*, 311.

[49] Исто, 317; Јастребов, *Податци*, 42.

[50] Шакота, *Дечанска ризница*, 389.

[51] Тако су, примерице, соколари најпре били ослобођени дажбине мурде беха (mürde beha) — плаћала се у годинама када не би однели соколове на султанов двор — а у каснијем времену морали су да је дају (Јастребов, *Податци*, 51—3; Исти, *Манасшир Дечани*, 187—88.

[52] Kaleši-Eren, *Četrnaest turskih fermana*, 312, 313—14; Шакота, *Дечанска ризница*, 387.

Дечане уписано још девет цркава, с тим што су сви заједно третирани, модерним језиком речено, као једна пореска јединица. Досад се знало за „пустињу" Белају са три испоснице, од којих је једна посвећена Богородици, и за цркву св. Николе у рушевинама, на брежуљку изнад Дечана.[53] Турски званични пописи, из 1570/71. и 1582. године, бележе, међутим, унутар граница Дечана и у њиховој околини, ове богомоље:[54] Белаја, са три калуђера, Душитова(?)[55] са два, Св. Никола са два, други Св. Никола са четири, Св. Ђорђе са једним, Св. Богородица (Пречиста) са три, Св. Јован са два, Морава са три и Придворац (без калуђера). У самом, пак, манастиру Дечанима било је, у то време, седамнаест калуђера.[56] Исте цркве бележе се и у каснијем попису, с тим што недостаје број калуђера.[57] Поред већ наведених, могу се идентификовати још две цркве: друга црква св. Николе — сматра се да је ту реч о Гориочу[58] и св. Ђорђа, негде око Црвеног Брега.[59]

Имање манастира Дечана[60] обухватало је виноград код Црвеног Брега, звани Дечанин,[61] виноград код манастира Дечана, звани Придворица,[62] Снос[63] код села Црвени Брег, једну њиву, звану Харац[64] и њиву Лаз коју су монаси сами секирама искрчили.[65] У другом попису наводи се да је позната под именом Јеловац,[66] што значи да је треба тражити у близини села Улићана.[67] Монаси су, осим тога, како то казује сам попис, унутар манастирских граница, сами искрчили још, ту и тамо, нека места која се називају лазови (lazlar). У поседу манастира биле су, најзад, и воденице, тачније шест воденица и једна ваљавица, све у селу Дечанима. У оба пописа као власник три воденице и једне ваљавице јавља се калуђер Методије, а друге три држи калуђер чије име не може поуздано да се дешифрује.[68] Да ли је овде реч о игуману Меѓодију? Он је, колико се досад зна, постављен за игумана 1574. године.[69]

За цео овај посед манастир је плаћао, уместо ушура, испенце и осталих дажбина (не наводи се по имену) одсеком 1.000 акчи годишње.[70] Занимљиво је да пописи не бележе баштину у Бивољаку, што би говорило у прилог нашој претпоставци о две врсте поседа; поменуту баштину (а можда и још неке) игуман ужива као шахинџија уз већ наведене пореске олакшице, док на остало не велико имање манастир плаћа одсеком 1.000 акчи годишње.

Упоредимо ли вести о дечанском имању у првом попису и оним насталим готово једно столеће касније, могли бисмо закључити да се оно, у међувремену, смањивало, не рачунајући, разуме се, новоприбављено земљиште — крчевине. У првом се спомињу укупно три винограда; за један се изреком наводи да је манастирски, а друга два су запустела. Није ли ту реч о виноградима Дечанину, Придворцу и Харацу? С тим да је овај

[53] Влад. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, САН, Београд, 1950, 18, 98; Шакота, *Дечанска ризница*, 55—6.

[54] У пописима се користи, истовремено, назив црква и манастир.

[55] Јавља се и у облику Деспотик (Јастребов, *Манастир Дечани*, 185), који нам се чини прихватљивијим.

[56] BBA, TD No 500, 492.

[57] BBA, TD No 59, 210.

[58] Шакота, *Дечанска ризница*, 55—6.

[59] П. Ивић, М. Грковић, *Дечанске хрисовуље*, Нови Сад, 1976, 305.

[60] Укључено је најпре у тимар Хамзе, сина Мустафе, а касније Рустема, сина Јусуфа.

[61] „... и виноград Дечанин са свим међама до цркве светог Георгија и до пута до Велике цесте и до Црвенобрешког потока" (Ивић—Грковић, *Дечанске хрисовуље*, 305).

[62] „И још приложих свој виноград испод манастира са свим међама до Великог пута и до воде која тече у Дечане и до цркве свете Троице..." (*Исто*).

[63] У тексту Иснос. Данас Сноси, име јужног дела села Црнобрега (за податак захваљујемо mr Селиму Дацију са Филозофског факултета у Приштини). Претпостављамо да је ту реч о Гомили. Упор. „А Дечанима су међе од Црвенога Брега на Гомилу, у реку..." (Исто).

[64] „... И виноград Харац; међа му је пут који излази из Црвенога Брега до Велике цесте која иде под Црвени Брег и преко до Црвенобрешке њиве и одозго према цркви светог Георгија" (Исто).

[65] У попису се објашњава да се такве њиве називају лазови (lazlar).

[66] BBA, TD No 500, 210.

[67] Грковић, *Имена у дечанским хрисовуљама*, 147. У оба турска пописа лоцира се изнад брда Илинци.

[68] BBA, TD No 500, 493, TD No 59, 210.

[69] Шакота, *Дечанска ризница*, 56. Касније се помињу Никола и Нићифор (Јастребов, *Манастир Дечани*, 194).

[70] BBA, TD No 500, 493, TD No 59, 210.

последњи у међувремену претворен у њиву. Не рачунајући крчевине, других обрадивих површина не би, значи, више ни било. А у првом попису манастир још располаже земљом под јечмом и повртарским културама, затим ливадама (једном или више), шумом, орашјима и кестеновом шумом. Једино се број воденица попео, у међувремену, са једне на шест односно седам. Њих су монаси, највероватније, прибавили куповином, као што је од ранијег спахије купљено и празно необрађено земљиште заједно са дрвећем кестена. Будући без власника, калуђери манастира св. Николе купили су га са тапијом и обрађивали.[71]

Мада све крчевине нису ближе лоциране, може се, ипак, без већих тешкоћа утврдити да је од некадашњег великог дечанског властелинства манастиру остао посед углавном у његовој непосредној околини везан за села Дечане, Црвени Брег (Црнобрег), Истинић и Улоћане (Лоћане).

О величини и значају манастирског поседа сведочи, на одређен начин, и његова откупна цена у време познате „продаје цркава и манастира", која је везана за време Селимове владавине. На основу неколико сачуваних докумената може се утврдити да је она износила 15.000 акчи.[72] А откупна цена сремских манастира, на пример, кретала се од 1.000 до 32.000 акчи.[73]

Најзад, када је реч о дечанском имању, заслужује одређену пажњу и податак да је манастиру остављен посед, не узимају се у обзир крчевине, уписан управо на уметнутом делу прве дечанске хрисовуље, исписаним доцније очигледно другом руком.[74]

LE DOMAINE DE DEČANI A LA LUMIERE DES REGISTRES TURCS (1485—1582)

OLGA ZIROJEVIĆ

Pour ce travail on a surtout utilisé les registres cadastraux turcs connus sous le nom de defteri. Il s'agit de trois documents de ce type; le plus ancien, déjà publié, date de 1485, et les deux autres, non publiés jusqu'à présent, respectivement de 1570/71 et 1582.

La comparaison des données concernant le domaine de Dečani fournies par le premier de ces registres avec celles que l'on trouve dans les deux autres, rédigés près d'un siècle plus tard, semble permettre de conclure, si l'on ne tient pas compte bien sûr des terrains — essartés nouvellement acquis, que ce monastère a connu une réduction de son domaine durant cette période. Le premier registre mentionne en tout trois vignes; l'une étant dite du monastère tandis que les deux autres sont qualifiées d'abandonnées (harab). On peut supposer qu'il s'agit ici des vignes de Dečani, Pridvorac et Harac. Avec le fait que cette dernière semble entre temps avoir été transformée en champ. Si l'on excepte les essarts, cela signifie que le monastère ne possédait pas d'autres surfaces cultivables. Dans le premier registre le monastère dispose encore d'une terre semée d'orge et de cultures potagères, de prairies (une ou plusieurs)

[71] Kaleši-Eren, *Četrnaest turskih fermana*, 313.

[72] Што такође није прошло без сукоба са локалним представницима власти (Шакота, *Дечанска ризница*, 387; Јастребов, *Манастир Дечани*, 179—80; Kaleši-Eren, *Četrnaest turskih fermana*, 316). Један мултезим је чак понудио већу суму, али му посед ипак није уступљен (реч је о фетви коју Јастребов погрешно ставља у време Сулејманове владавине: *Манастир Дечани*, 178). Погрешан је и његов превод фермана из 1581. године, ту, наиме, није реч о годишњој обавези (*Манастир Дечани*, 179—80), како се то јасно види из постојећих катастарских пописа.

[73] Bran. Đurđev, „*Prodaja crkava i manastira*" *za vreme vlade Selima* II, Godišnjak Društva istoričara BiH, IX, Sarajevo, 1959, 244; Зиројевић, *Цркве и манастири*, 26.

[74] Ивић—Грковић, *Дечанске хрисовуље*, 27.

d'une forêt, de terrains plantés de noyers et d'une châtaigneraie. Seul le nombre de moulins à eau a augmenté entre temps, passant de un à six ou sept. Ceux-ci ont très vraisemblablement été acquis par les moines à la suite d'achats tout comme avait été acheté au spahia précédent un terrain vide non cultivé, ainsi qu'une châtaigneraie. Ce terrain étant resté sans propriétaire, les moines du monastère de Saint-Nicolas l'ont acheté avec son titre de propriété (tapija) et l'ont cultivé.

Bien que tous les essarts ne soient pas localisés d'une façon précise, on peut cependant affirmer, en toute certitude, que le monastére de Dečani n'avait dans l'ensemble conservé de son ancien grand domaine que les possessions se trouvant dans ses proches environs, rattachées aux villages de Dečani, Crveni Breg (Crnobreg), Istinić et Uloćane (Loćane).

Enfin, toujours en ce qui concerne le domaine de Dečani, on doit attacher une certaine attention au fait que le domaine laissé au monastère, sans tenir compte des essarts, soit justement celui que mentionne un texte intercalé dans le premier chrysobulle de Dečani, ce texte ayant de toute évidence été rédigé postérieurement à cet acte par une autre main.

ЖИВОТ СТЕФАНА ДЕЧАНСКОГ НА РУСКИМ МИНИЈАТУРАМА И ФРЕСКАМА XVI И XVII ВЕКА

СРЕТЕН ПЕТКОВИЋ

Углед једне православне цркве у средњем веку јачао је, поред осталог, и ширењем култова националних светитеља ван простора њене јурисдикције. То је нарочито било важно за оне цркве Истока — српску, бугарску, руску — које су се осамосталиле релативно касно. Постизање овог циља није било лако, јер су знамените и прастаре источне патријаршије већ у првим вековима хришћанства створиле јединствено језгро канонизираних светитеља, које су у познијим вековима суздржано допуњавале. Касније основане самосталне православне цркве нису успевале да своје националне светитеље учине општепризнатим.

Словенске цркве, осамостаљене у XIII и XIV веку, настојале су да признање својих светитеља остваре у међусобним додирима. У преписци, при обдаривању, преко рукописних књига, ове цркве нису пропуштале прилику да подсећају на своје националне светитеље или локалне култове. Карактеристично је тако да, на пример, и хиландарски молитељи који смерно траже помоћ на руском двору средином XVI столећа, са једне стране, и руски дародавци са друге стране, упорно помињу своје одабране националне светитеље, једни у молбама, други у грамотама. Хиландарци истичу српске чудотворце Симеона и Саву и руске чудотворце Петра, Алексија и Јону, некада и Сергија Радоњешког, а Руси узвраћају поменом истих светитеља.[1]

Упорно истицање појединих српских канонизираних владара и архиепископа у додирима са Русима током XVI века убрзо је донело резултате. Нарочито се то односи на култ св. Саве, највећег српског светитеља. Заслуге за то имали су како манастири Милешева и Хиландар, тако и Иван Грозни и Теодосијево житије св. Саве Српског пренето у Русију најкасније 1517.[2] Култови других српских светитеља нису се, међутим, дубље укоренили у руској средини. Стефан Немања — Симеон Српски се славио заједно са св. Савом у прво време, али је убрзо његов син био прихваћен од руске средине као знаменитији светитељ и отац је остао у сенци сина. Арсеније I, проглашен и званично за светитеља у Русији на Сабору који је донео Стоглав средином XVI века, помиње се у писаним изворима, али његове очуване представе у Русији су ретке и могу се наћи једино у рукописима. Кнез Лазар се јавља у руском сликарству још ређе (лик у Архангелском

[1] Уп. С. Димитријевић, *Документи који се тичу односа између српске цркве и Русије у XVI веку*, Споменик СКА XXXIX, Београд 1903, 27; Исти, *Грађа за српску историју из руских архива и библиотека*, Споменик СКА LIII, у Сарајеву 1922, 117, 121. et passim. И монаси Милешеве када се обраћају 1587/1588. руском цару такође помињу, уз Саву и Симеона Српског, и руске светитеље. С. Димитријевић, *Документи који се тичу односа*, 41.

[2] С. Петковић, *Свети Сава у старом руском, румунском и бугарском сликарству*, зборник Сава Немањић — свети Сава, историја и предање, Београд 1979, 357—374.

сабору у Московском Кремљу и у Летописном своду Ивана Грозног).[3] Краљ Милутин једва да је био познат у Русији, и то не као владар, већ као светитељ, тек у XVII—XVIII веку. Живот деспота Стефана Лазаревића описан је у Летописном своду из средине XVI века само као део историје света и носи световни карактер.[4] Једини српски светитељ који је стекао нешто истакнутије место у руској средини, осим св. Саве Српског, био је Стефан Дечански, владар трагичне судбине.

Зна се да су манастири Хиландар и Милешева много допринели јачању култа св. Саве у Русији.[5] Манастир Дечани, место где су се чувале мошти његовог оснивача, међутим, није играо никакву улогу у подстицању угледа овог светитеља код Руса. Током XVI, XVII и XVIII века, Дечани, као ни други манастири са Косова и Метохије, нису успели да руску царску породицу, племство и богатији слој руског народа учине својим приложницима. Док су Хиландарци и Милешевци упорно помињали св. Саву у својим молбама руском двору и поклањали цару иконе са ликом овог светитеља приликом својих честих долазака,[6] нико од Дечанаца није био у прилици да подари моћним покровитељима икону свога оснивача, чијим су се моштима домаћи верници усрдно клањали.

Одлучујућу и изгледа једину улогу у наметању култа Стефана Дечанског руској средини имао је спис Григорија Цамблака о животу Стефана Дечанског. Овај учени и обдарени књижевник, изгледа Влах пореклом, а васпитан у Бугарској, који је почетне године XV века провео у Србији, када је написао и живот краља Стефана Дечанског и његову службу, завршио је свој живот као митрополит Кијева.[7] Иако је живео у Литванској великој кнежевини и упркос томе што је на сабору у Констанци био међу онима који су били спремни да прихвате унију, Цамблаков утицај у Русији био је велики. Његови списи посвећени појединим хришћанским празницима или угледним светитељима — Георгију, Димитрију, пророку Илији — јављају се у многим рукописним књигама.[8] Углед Григорија Цамблака као писца подстакао је руске преписиваче да умножавају житија Стефана Дечанског. Први руски преписи живота овог српског краља-мученика и светитеља потичу још са краја XV века,[9] али је спис читан и преписиван и током XVI и XVII столећа.[10] У Волоколамском манастиру нашла су се три рукописа са краја XV и из XVI века у којима су под 11. новембром исписана житија Стефана Дечанског.[11] У овим, и у другим руским преписима, Дечански се помиње као великомученик и као цар који почива „В ДЕЧАХ", а негде и као нови чудотворац. Приликом састављања Макаријевског минеја средином

[3] С. Петковић, *Иван Грозни и култ кнеза Лазара у Русији*, зборник О кнезу Лазару, Београд 1975, 311—319.

[4] С. Петковић, *Илустрације живота деспота Стефана Лазаревића у руском рукопису XVI века*, Зборник за ликовне уметности 18, Нови Сад 1982, 53—69.

[5] С. Петковић, *Свети Сава у старом руском, румунском и бугарском сликарству*, 359—360.

[6] На истом месту.

[7] О Григорију Цамблаку објављено је много студија. Поред осталих о њему су писали: А. И. Яцимирский, *Григорий Цамблак, очерк его жизни, административной и книжной деятельности*, С. Петербург, 1904; П. Поповић, предговор књизи *Старе српске биографије XV и XVII века*, превод Л. Мирковић, Београд 1936, XII—XXXVI; В. Киселковъ, *Митрополит Григорий Цамблак*, София 1943, 4—29; Ђ. Радојичић, *О Григорију Цамблаку*, Гласник САН, књ. I, св. 1—2, Београд 1949, 172—175; М. Кашанин, *Српска књижевност у средњем веку*, Београд 1975, 332—348; Д. Богдановић, *Историја старе српске књижевности*, Београд 1980, 204—207.

[8] А. А. Турилов, *Памятники южнославянской книжности в составе русских библиотек конца XV—XVII веков*, *Советское славяноведение* 1, Москва 1977, 70. Поједини зборници још од краја XV века, који су се и бележили као „Цамблак", садржавали су искључиво Цамблакове проповеди. А. А. Турилов, *Оригинальные южнославянские сочинения в русской книжности XV—XVI вв. Теория и практика источниковедения и археографии отечественной истории*, *Сборник АН СССР Институт истории СССР*, Москва 1978, 46.

[9] С. Н. Смирнов, *Сербские святые в русских рукописях*, *Юбиларный Сборник Русскаго археологическаго общества в Кралевстве Югославии*, Белград 1936, 177, 178.

[10] П. Н. Строев, *Описание рукописей монастырей Волоколамскаго Новый Іерусалим, Саввина-Сторожевскаго и Пафнутиева-Боровскаго*, Санкт Петербург 1889, 15, 127, 193; С. Н. Смирнов, *нав. дело*, 189, 194, 198, 204, 213.

[11] С. Н. Смирнов, *нав. дело*, 178, 194; А. А. Турилов, *Памятники южнославянской книжности*, 74, 77.

XVI века и скраћени живот Стефана Дечанског је уведен, уз посмртна чуда св. Николе, у овај велики корпус светитељских житија и служби.[12]

Релативној популарности списа о Стефану Дечанском допринео је и један особен тренутак у односима руских световних власти и црквене хијерархије почетком XVI столећа. Угледни представник руске цркве Јосиф Санин, познатији као Јосиф Висоцкиј, управо се тада у својим списима супротстављао секуларизацији црквених имања.[13] Бранећи неприкосновеност црквених поседа у једном свом трактату,[14] као и у посланици бојарину И. И. Третјакову,[15] он се, поред осталог, користио и Цамблаковим животом Стефана Дечанског. Из овог, њему добро познатог списа, он је посебно издвојио завршне епизоде из житија Дечанског у којима се светитељ посмртно јавља као заштитник свога манастира. Бахати великаши Ивоје и Јунац,[16] које Дечански кажњава немилосрдно, били су добар пример да поткрепе тврдњу Јосифа Висоцког да небо, преко светитеља и њихових моштију, бди над црквеним добрима и кажњава насилнике.[17] И то је био један од разлога због чега је спис Цамблаков живот Стефана Дечанског имао своје читаоце у Русији.

Најзад, још једна епизода из живота Дечанског по Цамблаку допринела је да овај српски краљ-светитељ не остане непознат у Русији. Била су то она два чувена јављања св. Николе Мирликијског Стефану Дечанском док је био слеп — први пут на Овчем пољу, други пут у цариградском Пантократоровом манастиру.[18] Догађаји у којима се прича како је св. Никола најавио да ће вратити вид Дечанском, а потом како је обећање испунио, прослављали су превасходно давнашњег светитеља који је био изузетно поштован на Истоку, па и у Русији.[19] Међутим, уз св. Ни́колу, постајао је познатији и српски несрећни краљ, јер су Руси спремно укључили и ово чудо мирликијског светитеља у ионако пребогату збирку његових посмртних чуда. У житијима св. Николе која су преписивана у Русији XVI и XVII столећа под 9. децембром, даном успомене на мирликијског светитеља, описује се и „чуд новейшее о Стефане царе сербьском. Како емоу дарова ѡчи на длани".[20]

Како су овакви списи са описима чуда често били литерарни предложак сликарима, могло би се очекивати да ће се и ово чудо са Стефаном Дечанским наћи на руским житијним иконама При томе, познато је да су иконе св. Николе овог типа током XVI, а посебно у XVII и XVIII столећу славиле његов живот и чуда са више десетина композиција унаоколо главног лика. Међутим, међу чудима св. Николе у руском иконопису XVI—XVIII века,

[12] *Великие минеи четии, собранние всероссийским митрополитом Макарием, декабрь, дни* 6—17, Москва 1904, стлб. 645—660.

[13] Е. П. Наумов, *Из истории русско-сербских средневековых связей (второе житие Стефана Дечанского в сочинениях Иосифа Волоцкого)*, *Учены записки Института славяноведения АН СССР, том XXVI*, Москва 1963, 37—47.

[14] В. Малинин, *Старец Елеазарова монастыря Филофей и его послания*, Киев 1901, 130—132.

[15] *Послания Иосифа Волоцкого*, подготовка текста А. А. Замина и Я. С. Лурье, Институт русской литературе, Академия наук СССР, Москва — —Ленинград 1959, 187—208, 267—276. Посланица (*нав. дело*, 199—201) је била уперена против кнеза Теодора Борисовича Висоцког и новгородског архиепископа Серапиона, а настала је током децембра 1510. и јануара 1511. године. То значи да је Јосиф Висоцки читао житије Стефана Дечанског већ на самом почетку XVI века.

[16] Иако се у житију Григорија Цамблака не каже за Ивоја и Јунца да су кнезови, Јосиф Висоцки им приписује те титуле, јер је у сукобу са једним кнезом — Теодором Борисовичем. Уп. Е. П. Наумов, нав. дело, 46.

[17] Јосиф Висоцки види у невољама манастира Дечана са насилницима Ивојем и Јунцем, значи световном влашћу, покушаје преотимања манастирских имања у Србији у XIV веку, као што је то био случај и у његово време у Русији. Е. П. Наумов, *нав. дело*, 45—47.

[18] Григорије Цамблак, *Живот краља Стефана Дечанскоі*, Старе српске биографије XV и XVII века, превод Л. Мирковић, Београд 1936, 7—8, 14—15. Ова чудесна јављања светог Николе Стефану Дечанском у српском сликарству су почела да се приказују тек средином XVI века. С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије* 1557—1614, Нови Сад 1965, 83; Д. Милошевић, *Српски светитељи у старом сликарству*, зборник О Србљаку, Београд 1970, 217—221.

[19] N. Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art*, Torino 1983, passim.

[20] С. Н. Смирнов, *нав. дело*, 184—185, 202—203, 217; *Великие минеи четии, собранные всероссийским митрополитом Макарием, декабрь дни* 6—17, Москва 1904, стлб. 645—660. У овој верзији житија Стефана Дечанског, зато што је коришћено у друге сврхе, нема епизоде о његовим посмртним чудима са Ивојем и Јунцем.

бар по публикованим примерцима, не појављује се епизода са Стефаном Дечанским.[21] Очигледно, снага иконографске традиције, која је већ од XII до XIII века на тлу Русије учинила одбир чуда св. Николе, била је врло велика. Чак и она чуда мирликијског светитеља која су била повезана са руском средином нису изборила себи место међу раније устаљеним. Тако се ретко јавља у руском иконописном сликарству и чудо са Половцем, који је од светитеља оштро кажњен што није испунио заклетву дату пред његовом иконом.[22]

Необично је стога да се чудо св. Николе који враћа вид Стефану Дечанском, кога нема у иконопису, појавило у зидном сликарству. У Јарославу је, наиме, у два храма посвећеним св. Николи Мирликијском из XVII века испричана, поред осталог, и повест о Стефану Дечанском како је на чудотворан начин прогледао. Нарочито је то опширно учињено у цркви св. Николе Надеина.

Овој цркви из старог градског језгра Јарослава у непосредној близини Волге био је ктитор Надеј Андрејевич Светешников, један од богатих трговаца.[23] Како је стара дрвена црква св. Николе изгорела, Надеј Светешников је одлучио да подигне нову, камену, која је и завршена 1622. године.[24] Пошто је у Јарославу било више цркава посвећених св. Николи, ова буде названа касније по ктитору Свети Никола Надеина. Велико камено здање са пет купола, отвореним тремом и са два параклиса[25] било је остварење највероватније московских неимара, које је ктитор могао унајмити у Москви, где је често боравио.[26] Приближно две деценије касније, 1640, петог јула, велика група од двадесет сликара из Костроме, Нижњег Новгорода, Јарослава и Москве, предвођена Јоакимом Агејевим из Костроме започела је живописање цркве. За кратко време од три и по месеца, 15. октобра, посао је обављен.[27]

Добро очувани, али на жалост пресликани, живопис у цркви св. Николе Надеина[28] изузетно је иконографски занимљив. Осим уобичајених сцена, у храму је очувано више композиција из Старог завета, затим Страшни суд, Богородичин живот, Лествица Јаков-

[21] У великом каталогу московске Третјаковске галерије међу многим иконама св. Николе са сценама из његовог живота и чуда, насталим између XV и XVIII века, нема ниједне на којој би била приказана сцена како св. Никола враћа вид Стефану Дечанском. В. И. Антонова — Н. Е. Мнева, *Каталог древне русской живописи. Третьяковская галлерея, том первий и второй*, Москва 1963. Није ми била доступна књига: А. Вознесенский — Ф. Гусев, *Житие и чудеса св. Николая Чудотворца... и слава его в России*, С. Петербург 1899.

[22] Једна од икона светог Николе са чудом са Половцем чува се у Третјаковској галерији, а настала је средином XVI века. В. И. Антонова — И. Е. Мнева, *нав. дело*, том II, 84—85. Приказан је моменат када св. Никола бије Половца, пошто га је оборио са коња.

[23] Надеј Андрејевич Светешњиков је трговао крзном, поседовао је солане на Волги, у Самари и код Костроме, а на Ками руднике бакра. У доба царевања Михаила Фјодоровича Романова (1613—1645) набављао је разну робу за царске потребе. Штавише, давао је повремено новац у зајам царској благајни, а могао је из ње и сам позајмљивати. Е. Добровольская, *Ярославль*, Москва 1968, 46—47; В. Г. Брюсова, *Фрески Ярославля, XVII — начала XVIII века*, Москва 1969, 34.

[24] У први мах ктитор је хтео да нову цркву посвети Богородици, али је Волгом допловила икона св. Николе, која је почела да чини чуда, па се храм ипак посветио старом патрону. Ово се тим пре учинило, јер је св. Никола био заштитник трговаца који су много путовали, поред осталог и морем. Колико је овај светитељ био омиљен у Јарославу сведочи и то да му је у граду током XVII и почетком XVIII века било посвећено седам храмова. А. Лебедевъ, *Храмы Николо-надѣинскаго прихода въ Ярославлѣ*, Ярославль 1872, 2—3; Е. Добровольская, *нав. дело*, 55; В. Г. Брюсова, *нав. дело*, 35.

[25] Данашњи изглед цркве св. Николе Надеина се разликује знатно од оног првобитног због преправки из око 1700. године. Е. Добровольская, *нав. дело*, 46. Није ми био доступан чланак истог аутора *Церковь Николы Надеина в Ярославле, опыт реконструкции*, сборник *Культура и искусство древней Руси*, Ленинград 1967, 153—163.

[26] Иста, 46—48.

[27] И. Е. Данилова — Н. Е. Мнева, *Живопись XVII века, История русского искусства, том IV*, Москва 1959, 352; Е. Добровольская, *нав. дело*, 51; В. Г. Брюсова, *нав. дело*, 35. Као година живописања се наводи или 1640. или 1640—1641. А. Лебедев (*нав. дело*, 27) је саопштио по натпису да је посао на живописању започет 5. јула 7148. године, а да је завршен 15. октобра 7149. године. С обзиром да је нова година започињала тада 1. септембра, прерачунавањем се може установити да је у истој години — 1640 — обављено живописање. Како је двадесет сликара и непознат број помоћника радио фреске, било је могуће да послове обаве за само три и по месеца.

[28] Фреске у цркви св. Николе Надеина пресликали су 1873, поштујући стару иконографију, мајстори који су дошли из Палеха. В. Г. Брюсова, *нав. дело*, 35.

Црква св. Николе Надеина (реконструкција), Јарослав, 1622.

љева, као и друге представе. Ипак, с обзиром на храмовно посвећење, превагу бројем имају сцене које се тичу живота и чуда св. Николе. Њих има око шездесет и распоређене су у четири зоне на јужном, западном и северном зиду наоса. У најнижој зони у југозападном углу на упадљивом месту наоса насликане су и четири сцене које се односе на чуда св. Николе како је вратио вид српском краљу Стефану Дечанском.[29]

Прва сцена на јужном зиду приказује две епизоде: прву, како Симонида обећује Стефана своме мужу краљу Милутину и другу, како краљ Милутин изриче казну сину.[30] Друга композиција има чак три мање целине: Стефана ослепљују, Стефану се јавља св. Никола на Овчем пољу и Стефан се моли пред иконом св. Николе.[31] Трећа сцена описује како је светитељ вратио вид Стефану Дечанском у цркви Пантократора у Цариграду.[32]

[29] Е. Д. Добровољскаја је ове сцене из чуда св. Николе тачно протумачила, али је омашком тој целини приписала још једно јављање св. Николе које се налази високо у трећој зони северног зида наоса. Э. Добровольская, *нав. дело*, 55.

[30] У горњем левом углу уоквирени архитектуром виде се допојасни ликови краља Милутина и Симониде, обоје са крунама. У другом, далеко већем делу сцене приказан је краљ Милутин како седи, док му два дворјанина приводе сина Стефана одевеног у одору руског племића.

[31] У доњем левом делу композиције Стефана ослепљује један дворјанин, док га други држи. Изнад је умањен лик Стефана како лежи, док му се св. Никола обраћа. У десном делу сцене представљен је Стефан како се клања св. Николи, а уз њега стоји један свештеник са клиром.

[32] У средини сцене чтец чита житије св. Николе из књиге која је постављена на великом налоњу. Изнад виси икона Христа и назначује да се радња дешава у Пантократоровом манастиру у Цариграду. Лево св. Никола додирује очи Стефану који седи. Десно од чтеца је група монаха.

Последња, четврта композиција се налази већ на западном зиду и на њој је Стефан Дечански приказан као краљ окружен дворјанима са св. Николом уз престо.[33]

Ове четири сцене са укупно седам епизода у јарославској цркви Николе Надеина баве се животом Стефана Дечанског само из почетног раздобља његовог живота када се и збило чудо са враћањем вида. Међутим, то је испричоведано са много детаља — — далеко опширније него што се то чини у оновременом српском сликарству. У циклусима св. Николе на иконама и зидним сликама у српским крајевима XVII столећа приказује се само једна сцена, понекад две (Свети Никола се јавља Стефану Дечанском на Овчем пољу, Свети Никола се јавља Стефану Дечанском у Пантократоровом манастиру у Цариграду).[34] Очигледно је да руски сликари нису имали никакав сликарски предложак, већ су ово чудо св. Николе илустровали по тексту Григорија Цамблака.

Опширност при описивању овог чуда св. Николе Мирликијског није се исказала само при приказивању чуда св. Николе са српским краљем. Поред уобичајених сцена везаних за овог светитеља, руски сликари подробно описују и друге сцене и циклусе у храму.[35] Управо у овој цркви започело је напуштање монументалног карактера руског зидног сликарства. Постало је важно да се што опширније и са много занимљивих појединости описују догађаји из хришћанске историје, па се они неуморно ређају по зонама, а да им се вертикалне поделе више не подударају.[36]

Сличан је и живопис у јарославској цркви св. Николе Мокрог, који је тридесетак година млађи од оног у храму св. Николе Надеина.[37] Ктитори овог здања била су четворица Јарославаца[38] који су морали бити врло имућни судећи по размерама цркве. Свети Никола Мокри је типичан пример градске цркве са доста профаних елемената: има пет купола, два параклиса са тзв. „шатровим" кровним покривачем и полузатворени трем. Црква је грађена између 1665. и 1672. године, да би током 1673. била живописана.[39] У стилском погледу зидне слике у овом храму наставиле су традиције које су већ уочене у живопису св. Николе Надеина: и у цркви св. Николе Мокрог запажа се наглашена наративност, вешто компоновање, истицање покрета, као и значајна улога сликане архитектуре.[40]

Простране зидне површине у цркви испуњава богати иконографски репертоар, између осталог циклус Христовог живота и страдања, житије руског митрополита Алексеја, Апокалипса, Васељенски сабори, затим Страшни суд. Видно место заузимају — на северном и јужном зиду наоса — и сцене из живота и чуда св. Николе. Међу њима налази се на јужном зиду наоса у другој зони, изнад Васељенских сабора, и сцена Чуда св. Николе — како је вратио вид Стефану Дечанском. За разлику од приказивања овог чуда у цркви св. Николе Надеина, овде је у једној јединој великој композицији (око 4×3 метра) испричоведена цела прича. Међутим, изузев једне епизоде, све што је у храму св. Николе Надеина било насликано, овде је поновљено. У горњем левом углу представљено је како Симонида клевета Дечанског пред краљем Милутином, а доле лево Краљ осуђује сина на ослепљивање. У средини доле приказује се чин ослепљивања Стефана Дечанског, а над овом епизодом Јављање св. Николе Стефану Дечанском на Овчем пољу. Са десне стране је велика

[33] У оквирима богате архитектуре приказан је Стефан Дечански на престолу одевен као владар. Иза престола, упола заклоњен, свети Никола као да саветује Дечанског. Окружују их дворјани — с леве стране један, а са десне стране тројица.

[34] С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије* 1557—1614, Нови Сад 1965, 83.

[35] В. Г. Брюсова, *нав. дело*, 40—41.

[36] И. Е. Данилова — Н. Е. Мнева, *нав. дело*, 352.

[37] Сликарство цркве св. Николе Мокрог у Јарославу само делом је изучено. Уп. Б. В. Михайловский — Б. Н. Пуришев, *Очерки истории древнерусской монументальной живописи*, Москва 1941, 119—122 et passim; В. Г. Брюсова, *нав. дело*, 66—68; Э. Добровольская, *нав. дело*, 131—135.

[38] Э. Добровольская, *нав. дело*, 132.

[39] Исто, 131, 133.

[40] В. Г. Брюсова, *нав. дело*, 68; Э. Добровольская, *нав. дело*, 133—135.

композиција Свети Никола враћа вид Стефану Дечанском. Сасвим десно је шеста епизода у којој је приказан Стефан Дечански на престолу, а пред њим су дворјани.[41]

Без обзира што је у Св. Николи Надеина чудо са Стефаном Дечанским приказано у четири композиције, а у Светом Николи Мокром само у једној, ван сумње је да су се млађи сликари угледали на старије решење. Истина, нема директних понављања иконографских схема у живопису Светог Николе Мокрог, али избор сцена, па и општа решења, показују несумњиву зависност од фресака у храму св. Николе Надеина.[42]

Ове сцене посвећене св. Николи и Стефану Дечанском у приличној мери дословно илуструју Цамблаков текст Стефановог житија. Једино две сцене незнатно искачу из тих оквира. У цркви св. Николе Надеина, после визије на Овчем пољу, приказана је сцена на којој се слепи Стефан моли пред иконом светог Николе Мирликијског. Крај њега је свештеник праћен клиром. Највероватније да сцена илуструје молитву у цркви св. Николе у Овчем пољу, јер у житију Цамблака пише како Стефан Дечански после визије „узашиљаше Богу благодарење смерним срцем и Његовом угоднику" (то јест св. Николи).[43] Међутим, Григорије Цамблак не помиње да се слепи краљевић молио у цркви на Овчем пољу, нити да је то учинио у присуству црквених људи. Сликар у цркви св. Николе Мокрог, који је и сам морао знати Цамблаков текст, пошто није нашао за ову сцену потврду у светитељевом житију да се то збило у овчепољском храму св. Николе, ову појединост изоставља на својој великој композицији. Необична је и завршна сцена у малом циклусу о Стефану Дечанском у цркви св. Николе Надеина,[44] на којој Стефан као краљ седи на престолу, а уз њега је, поред дворјанина, и свети Никола Мирликијски. Овакав завршетак повести нема директног трага у тексту Григорија Цамблака. Идеја сликара, могло би се претпоставити, била је да се на овај начин истакне да је на крају Стефан Дечански наследио оца на престолу, а да му је заштитник и тада остао свети Никола Мирликијски. Могуће је, најзад, да је то представа Свети Никола најављује смрт Стефану Дечанском.

Јарославске зидне слике са чудом о повратку вида Стефану Дечанском усамљен су пример приказивања овог српског краља у руском монументалном живопису.

Другачији је случај са руском минијатуром, посебно оном из XVI века. У доба Ивана IV Грозног учињен је велики напор да се у Лицевом летописном своду руском дворском читаоцу прикаже историја света уз помоћ слика.[45] У њему се преплићу текстови Светог

[41] Композиција се простире на површини зида између два прозора. У левом горњем углу, уз прозор, приказана су попрсја краља Милутина и Симониде са крунама; доле лево краљ Милутин у владарској одећи изриче пресуду сину Стефану који је окружен већом групом дворјана; у средини горе приказује се ослепљивање Стефана Дечанског, при чему га двојица држе, а друга двојица ослепљују прстима, а около су присутни дворјани; у средини горе је Јављање св. Николе Стефану на Овчем пољу — св. Никола прилази Стефану који лежи, а у позадини је црква св. Николе и звонара; десно је Јављање св. Николе у цариградском Пантократоровом манастиру — у средини је монах који за налоњем чита житије св. Николе, а око њега су лево неколико монаха, а десно један, можда игуман, још више десно иза једног насликаног ступца свети Никола приступа Стефану који седи слеп; над чтецом је храмовна икона Христова; сасвим десно у горњем углу до прозора је приказан Стефан Дечански како седи на престолу, а приступа му са леве стране група дворјана.

[42] Разлике су понајвише у појединостима. У цркви св. Николе Мокрог св. Никола се јавља Дечанском на Овчем пољу испред једног храма мирликијског чудотворца, чега у цркви св. Николе Надеина нема. У сцени Свети Никола исцељује Дечанског у Цариграду визија се представља с леве стране у Светом Николи Надеина, а с десне стране у Светом Николи Мокром итд.

[43] Старе српске биографије XV—XVII века — Цамблак, Константин, Пајсије, превео Л. Мирковић, Београд 1936, 8.

[44] Вероватно је у цркви св. Николе Мокрог уз Стефана Дечанског у овој сцени приказан и св. Никола на зидићу у дебљини прозора, али се то није могло проверити. У време мог обиласка септембра 1987. овај храм је био испуњен због конзервације дрвеним скелама које су ометале не само фотографисање, већ и разгледање појединих површина.

[45] О Лицевом летописном своду најисцрпније и са старом литературом: О. И. Подобедова, *Миниатюры русских исторических рукописей*, Москва 1965, 102—314. У последње време, поред осталих, у овом рукопису писали су: А. А. Амосов, *К вопросу о времени происхождения Лицевого свода Ивана Грозного, Материялы и сообщения по фондам Отдела рукописной и редкой книги Библиотеки АН СССР*, Москва 1978, 6—14; С. О. Шмидт, *К истории лицевого летописания времени Ивана Грозного, Древная Русь и Славяне*, Москва 1978, В. В. Морозов, *Иван Грозный на миниятюрах Царственной книги, Древнерусское искусство, Рукописная книга, сборник третий*, Москва 1983, 232—240. В. Д. Черный, *Некоторые особенности обозначения исторической среды в миниатюрах*

писма, црквена историја и списи наглашене световности. Поред осталог, у овом рукопису нашло се и сажето житије Стефана Дечанског са описом чуда како му је свети Никола Мирликијски вратио вид. Спис је одговарао сасвим добро карактеру Лицевог летописног свода — један добро познати светитељ је доведен у везу са сасвим одређеном историјском личношћу. Уз то је и овим примером показана велика моћ св. Николе, омиљеног у руској средини. Зато није случајно да су угледни руски наручиоци, поред Лицевог летописног свода, наложили да им се још два рукописа — средином XVI века, односно почетком XVII столећа — украсе илустрацијама, које су, поред осталог, садржавале и живот Стефана Дечанског.

Једна од ових повести о Стефану Дечанском налази се у саставу раскошног сликаног житија св. Николе. То је такозвано *Лицевое житие святаго Николая Чудотворца* из средине XVI столећа које је сада у рукописној збирци Лењинске библиотеке у Москви.[46] Иако је издато пре више од сто година као литографско издање,[47] овај рукопис зачудо није заинтересовао наше испитиваче својим илустрацијама о Стефану Дечанском.[48] Њих има доста — укупно тридесет и пет.[49] Иако се налазе у књизи посвећеној св. Николи, описује

лицевого летописного свода XVI века (географ, топография, архитектура), Новые атрибуции V, Гос. музеи московского кремля, Москва 1987, 68—78.

[46] В. Н. Щепкин, *Новгородская школа иконописи по данным миниатюры, Труды XI археологического съезда в Киеве, т. II*, Москва 1902, 206—207; Г. Георгиевский — М. Владимиров, *Древне русская миниатюра*, Москва 1933, 24—25; Б. М. Клосс, *Царская книгописная мастерская времени Ивана Грозного, Конференция по истории средневековой письменности и книги*, Ереван 1977, 39—40; О. И. Подобедова, *Миниатюри русских исторических рукописей*, 144; О. И. Подобедова, *Московская школа живописи при Иване IV*, Москва 1972, 85—87.

[47] *Житие Николая Чудотворца издано по рукописи XVI века, принадлежащей Московскому Публичному и Румянцевскому музею* (folio No 15), С. Петербург, *Общество любителей древней письменности*, 1878 *(на хрбату* 1882*)*.

По овом рукопису знатно касније — у XIX веку — урађена је копија која се сада чува у Публичној библиотеци у Лењинграду под ознаком ОЛДП F 409. Минијатуре које се односе на Стефана Дечанског налазе се на листовима 374—409'.

[48] Рукопис се чува у библиотеци Лењина у Москви под ознаком Большаков No 15. Рукопис је folio формата (22,5 × 36 cm) и има 255 листова. Текст и минијатуре о чуду св. Николе како је вратио вид Стефану Дечанском се налазе на листовима 212'—235. Минијатуре су широке 15,5 cm, док им висина варира од 16 до 20,5 cm. Највише се у колорисању цртежа користе светли тонови жуте, мркоцрвене и кестењасте, док зелена и црвена служе као акценти.

[49] Кратак опис ових композиција:

1. лист 213' Сцена приказује неколико догађаја: рођење Константина сина Милутина и Симониде, затим како Симонида клевета Стефана и како властела саветује Стефану да бежи из земље.
2. лист 215 Стефан се обраћа групи људи, Стефан даје милостињу слепом, Симонида поново клевета Стефана.
3. лист 215' Ослепљивање Стефана и Стефан лежи ослепљен; у позадини црква св. Николе.
4. лист 216 Св. Никола се јавља Стефану, док овај лежи окрвављених очију; у позадини црква св. Николе.
5. лист 216' Стефан лежи и Стефан се обраћа лику св. Николе приказаном над улазом у цркву.
6. лист 217 Стефан окружен монасима се моли пред иконом Христа и св. Николе.
7. лист 218 Св. Никола се јавља Стефану у Пантократоровој цркви док је овај са монасима; на другој мањој сцени св. Никола се обраћа Стефану који пред њим клечи.
8. лист 218' Св. Никола исцељује очи Стефану додиром у Пантократоровој цркви, док су иза и око њега монаси.
9. лист 219 Стефан Дечански излази из цркве праћен монасима и Стефан се моли пред иконом Христа и св. Николе.
10. лист 219' Стефан завезаних очију са монасима приказан два пута пред двојном иконом Христа и св. Николе и једном како се сам моли.
11. лист 220 Цар Андроник шаље посланике краљу Милутину. Посланици путују морем и на коњима.
12. лист 221 Посланство путује и са њима игуман Пантократоровог манастира. Игуман обавештава краља Милутина о сину.
13. лист 221' Посланици обавештавају цара Андроника о жељи Милутина да се Стефан врати. Опроштај Андроника са Стефаном. Брод са посланицима на мору.
14. лист 222 Монаси испраћају Стефана. Стефан путује на коњу. Стефан се приближава неком граду.
15. лист 223 Стефан улази у град. Краљ Милутин грли сина Стефана.
16. лист 223' Краљ Милутин лежи, над њим су властела. Стефан са круном повезаних очију.
17. лист 224 Сахрана краља Милутина: лежи у ковчегу, около су властела, епископ чита опело.
18. лист 224' Стефан Дечански оглашава да није слеп, властела му се клања.
19. лист 225 Стефан Дечански се обраћа велможама. Константин, други син Милутинов, обраћа се војницима. Две војске.
20. лист 226 Стефан Дечански шаље по гласнику мирољубиву поруку Константину. Константин одбија помирење.
21. лист 226' Битка Стефана Дечанског и Константина. Стефан побеђује, а Константин гине.

се цео живот овог српског владара, истина сажето, по Григорију Цамблаку. Текст се нешто опширније бави борбом Дечанског са полубратом Константином око престола, као и битком на Велбужду. Ипак, илустратори не губе из вида да је прича о Стефану Дечанском само повод да се истакне и велича светитељ из Мире ликијске. Зато се више пута, када текст дâ повод, слика св. Никола, односно његова икона. Угледни светитељ се тако приказује како се два пута јавља ослепљеном Стефану, а трећи пут да би најавио Стефану Дечанском мученичку смрт.[50] Осим тога, више пута у тренуцима неког искушења, а њих је Дечански имао више у свом животу, руски илуминатор приказује како се српски краљ моли пред двојном иконом Христа и св. Николе или Деизиса у коме је лик Јована Претече истиснуо мирликијски чудотворац, на пример, пре борбе на Велбужду, пред побуну сина или уочи смрти. Тако се од тридесет пет илуминација свети Никола, било у визији, било на иконама, јавља једанаест пута. Очевидно, карактер књиге — житија светог Николе — наметнуо је минијатуристи посебан однос у иконографском смислу.

Неких већих слобода у начину приказивања ликова и догађаја нема, јер сликари дисциплиновано илуструју оно што житије приповеда. Истина, они не разумеју увек прецизно текст који прате сликама. То је, међутим, познато и у другим случајевима при сличним илуминаторским подухватима. Помињемо, примера ради, да су у животу деспота Стефана Лазаревића у Лицевом летописном своду минијатуристи насликали, поводећи се за текстом, како је деспот сахрањен у свом манастиру свете Тројице тобоже, у Београду.[51] Међу илустрацијама из овог житија св. Николе у причи о краљу Стефану Дечанском јавља се један други иконографски детаљ који се не слаже са текстом који илуструје. Наиме, на минијатури о смрти Дечанског види се како га лично дави син Душан који носи владарску круну. У житију се изричито, међутим, помиње да су то учиниле слуге побуњеног сина. Помишља се да је ово изневеравање текста последица познавања каснијих списа или предања у којима је прича о Стефану Дечанском обогаћена оваквим детаљем.[52] Вероватније је, међутим, да су руски илуминатори небрижљиво читали текст пролошког житија у коме се осуђује овај чин и злочин, иако нема тврдње да је син лично усмртио оца. У овоме би се једино могао запазити неки личнији, одређенији однос илуминатора према свом задатку да илуструје детаљно Стефаново скраћено житије руске варијанте.

Минијатуристи, као и у другим рукописима са сличним темама, не показују амбиције да досегну неки већи уметнички резултат. Ове илустрације Лењинске библиотеке ипак се издвајају својим нешто вишим вредностима. О чудима светог Николе прича се спо-

22. лист 227' Бугарски цар Михаило спрема војску и припрема рат против Стефана Дечанског.
23. лист 228 Цар Михаило одбија мирољубиву понуду краља Стефана Дечанског коју доноси Стефанов син Душан.
24. лист 228' Стефан Дечански наређује да се војска спрема за борбу.
25. лист 229 Српска и бугарска војска спремне за бој. Стефан Дечански се моли пред иконом Деизиса, на којој је уместо Јована Претече приказан св. Никола.
26. лист 229' Битка код Велбужда. Смрт цара Михаила.
27. лист 230 Душан се одмеће од оца са војском.
28. лист 230' Свети Никола се јавља Стефану Дечанском најављујући му скору смрт.
29. лист 231 Стефан Дечански се моли пред иконом Деизиса на којој је место Јована Претече насликан св. Никола.
30. лист 231' Стефану Дечанском јављају о побуни сина, а он одбија да на Душана шаље верне војнике.
31. лист 232 Стефана Дечанског са породицом хватају побуњени војници које предводи Душан.
32. лист 232' По синовљевој наредби Стефана Дечанског, који јаше, спроводе у Звечан, а прате га у кочијама жена и двоје млађе деце.
33. лист 233 Душан наређује да се Стефан Дечански убије и Душан лично дави оца кога држе двојица саучесника.
34. лист 233' Сахрана Стефана Дечанског: најпре носе његов ковчег, потом је приказан у отвореном ковчегу окружен монасима.
35. лист 235 Пред ковчегом Стефана Дечанског, окруженог монасима и свештеницима, исцељује се слепи.

[50] Чак и врло кратком синаксарном житију Стефана Дечанског помиње се ово треће јављање св. Николе, док се испушта чак и помен битке на Велбужду. Ђ. Трифуновић, *Синаксарна житија, светог краља Стефана Дечанског*, Byzance et les Slaves, Mélanges Ivan Dujčev, Paris 1979, 451—457.

[51] С. Петковић, *Илустрације живота деспота Стефана Лазаревића у руском рукопису XVI века*, 63—64.

[52] А. А. Турилов, *Сцена убиения Стефана Дечанского в Лицевом житии Николы XVI в. и ее источник, Древнерусское искусство, Рукописная книга. Сборник третий*, Москва 1983, 228—231.

којније и ређе су сцене на којима се по три-четири догађаја сустичу на једној истој илустрацији. Сликар целине о чуду светог Николе — како је вратио вид Стефану Дечанском — има понекад лепо осећање за уравнотежену композицију. Али, истовремено, као и други његови савременици, претрпава илустрације архитектонским облицима и стеновитим пејзажима, па се у том густом ткиву са муком прати ток догађаја о коме се приповеда. Колорит је жив и сликар се труди да опонаша природну обојеност, па су код њега куполе цркава златне, дрвеће зелено, а земља кестењаста.

За ово житије светог Николе није јасно по чијем налогу је рађено. Никаквог писменог сведочанства о томе нема и ми можемо само да слутимо да ли је велика folio рукописна књига са четири стотина минијатура рађена за самог цара Ивана IV Грозног, за неког члана његове породице, или, што је мање вероватно, за неку личност из виших црквених или придворних кругова.

За други пример илустроване приче о животу св. Стефана Дечанског такве недоумице нема. Она се налази у Лицевом летописном своду, великој свеобухватној енциклопедији Русије из треће четвртине XVI века, која је рађена по налогу цара Ивана IV Грозног.[53] У овом изузетно обимном рукопису, данас издељеном у више томова, већ су раније откривени илустровани животи св. Саве Српског, деспота Стефана Лазаревића, као и битке на Косову.[54] За разлику од претходног случаја, житије Стефана Дечанског овде није исприповедано поводом једног чуда св. Николе Мирликијског, већ су збивања о животу српског владара део велике историје света. По томе се уклапају у световну историју Лицевог летописног свода, а само успутно су потврда велике исцелитељске моћи славног светитеља из Мире ликијске.

Прича о животу Стефана Дечанског као део Лицевог летописног свода очувана је у такозваном Првом Остермановом тому библиотеке Академије наука СССР у Лењинграду.[55] Ово житије садржи тридесет једну минијатуру које украшавају готово сваку страну.[56] Пошто недостају листови са текстом и илустрацијама о победи Дечанског над

[53] О. И. Полобедова, *Миниатюры русских исторических рукописей*, 102—134.

[54] С. Петковић, *Свети Сава у старом руском, румунском и бугарском сликарству*, 364—365; Исти. *Илустрације живота деспота Стефана Лазаревића*, 57—68; Исти, *Иван Грозни и култ кнеза. Лазара у Русији*, 312—314; Н. Љубинковић, *Косовска легенда у руском летописном своду из времена цара Ивана IV Грозног*, Студије и грађа за историју књижевности I, Београд 1980, 5—22.

[55] Рукопис носи библиотечки број 31. 7. 30. Због погрешног повезивања књиге повест о Стефану Дечанском подељена је у два дела (листови 290—298' и потом листови 321—328').

[56] Кратак опис ових композиција:

1. лист Дворска гозба са краљем Милутином који, уз Стефанову мајку, за столом диже чашу.
2. лист 290' Симонида, нова жена Милутинова, рађа сина Константина, потом Симонида клевета Стефана Дечанског, о чему овога обавештавају дворјани.
3. лист 291 Стефана Дечанског саветују властелини да бежи из земље, Симонида поново клевета Стефана, Стефаново ослепљење, св. Никола се јавља ослепљеном краљевићу.
4. лист 291' Стефан Дечански јаше на путу за изгнанство, стиже пред Пантократоров манастир у Цариграду и појављује се пред царем Андроником који седи заједно са цариградским патријархом.
5. лист 292 Осуда Варлаамове јереси; цар Андроник, патријарх Атанасије и Стефан Дечански пред црквом; десно три архијереја протерују варлаамовце.
6. лист 292' Царски изасланик зове Стефана Дечанског код цара и Стефан Дечански разговара са царем Андроником.
7. лист 293' Цар Андроник издаје наређење за изгон варлаамовца, гоне их шапоњима, Варлаам бежи на коњу.
8. лист 294 Исцељење Стефана Дечанског: Стефан долази са монасима у цркву у којој је поред свећњака и икона Деизиса са св. Николом уместо Претече; св. Никола додирује очи Стефанове, овај потом клечи пред светитељем.
9. лист 295 Цар Андроник шаље краљу Милутину изасланство због савеза против Бугара и са њима и игумана Пантократоровог манастира. Изасланство путује.
10. лист 295' Игумана Пантократоровог манастира воде пред краља Милутина.Игуман пред краљем Милутином прича о Стефану Дечанском.
11. лист 296 Византијско изасланство пред Милутином, краљ Милутин плаче пред игуманом Пантократоровог манастира због судбине сина; изасланство се враћа; Андроник даје поклоне Стефану и отпушта га, а он своје дарове даје монасима Пантократоровог манастира.
12. лист 296' Сусрет краља Милутина са Стефаном Дечанским: отац и син се мире. Дечански одлази у Дукљу.
13. лист 297 Смрт краља Милутина: Стефан Дечански оплакује смрт оца са повезом преко очију, Дечански скида повез, а присталице му прилазе.

полубратом Константином, као и они који описују грађење манастира Дечана, могло би се претпоставити да је у Летописном лицевом летописном своду првобитно било око четрдесетак минијатура посвећених српском краљу — светитељу.

Иконографски оне су блиске оним минијатурама из Житија светог Николе. То је разумљиво, пошто илуструју исти текст и јер их сликају мајстори врло сличних уметничких схватања. Па ипак, правих подударности нема. За овакав посао где су се сликале на хиљаде композиција, које су при том садржавале на истој сцени по три, па и четири догађаја, није било могуће усталити и уједначити иконографију. Задржавајући исти амбијент — тесно збијена здања, гола, степенаста узвишења, ретку, схематизовану вегетацију — анонимни сликари Лицевог летописног свода који илуструју живот Стефана Дечанског, размештају другачије учеснике збивања и показују склоност да готово сваку реченицу текста ликовно понове. Зато је и број њихових илустрација био првобитно већи у поређењу са онима које украшавају Житије светог Николе.

Али разлике између ове две приче о Стефану Дечанском нису проистекле само због различитог броја илуминација, већ и због другачијег читања и разумевања текста који се илуструје. У Првом Остермановом тому Лицевог летописног свода живот Дечанског се прича детаљније и без оних слобода у тумачењу текста. Када се илуструје, на пример, смрт Стефана Дечанског у Лицевом летописном своду не приказује се да Душан директно убија оца. Пошто се из текста јасно види да су убиство извршиле „зле слуге злог владике — господара", минијатурист Првог Остермановог тома дискретно у горњем десном углу једне композиције приказује како један слуга дави Дечанског. Он на тај начин ублажава околности смрти Дечанског, док илуминатор Житија светог Николе настоји да што више истакне мучеништво владара-светитеља.

Минијатуре у Лицевом летописном своду показују још у већој мери да у тој огромној продукцији — овај рукопис је имао око шеснаест хиљада илустрација — није било могуће да се води рачуна и о уметничком квалитету. Занатски коректно рађене, ове минијатуре, па и оне о Стефану Дечанском, доста су вешто цртане, а потом бојене, али на томе су се амбиције многољудне групе илуминатора и завршавале.

Почетком XVII века поново се у Русији исписивао један велики хронограф који је садржавао све догађаје од стварања света до пада Цариграда. У овој књизи од више

14. лист 297' Константин припрема војску за рат, а Стефан Дечански седи на престолу са велможама и уз њих су ратници на коњима.
15. лист 298 Крунисање Стефана Дечанског: горе окружен племићима, доле чин крунисања — долази са пратњом, крунише се и клечи пред архиепископом Никодимом.
16. лист 298' Стефан нуди мир полубрату: диктира писмо и писмо носе изасланици; горе две војске на челу са Стефаном и Константином.
17. лист 321 После победе на Велбужду над бугарским царем Михаилом, Стефан Дечански обилази манастир Дечане: улази у манастир и беседи са монасима.
18. лист 321' Стефан Дечански подиже још једну цркву крај Дечана и помаже старе и болесне који долазе у манастир.
19. лист 322 Прерушен у војника Стефан Дечански чини разна доброчинства и даје милостињу.
20. лист 322' Свети Никола јавља Стефану Дечанском о скорој смрти. Краљ обдарује своја два братства.
21. лист 323 Душан, Стефанов син, се одмеће од оца и одлази у Дукљу, док се Дечански саветује са велможама.
22. лист 323' Стефан Дечански шаље изасланике сину да би га примирио, али овај одбија помирење.
23. лист 324 Велможе саветује Стефану Душану да на време угуши побуну сина, али он то одбија и бави се доброчинствима.
24. лист 324' Душан заробљава оца, његову жену и двоје деце, шаље их у тврђаву Звечан, где Дечанског дави један џелат у присуству војника.
25. лист 325 Сахрана Дечанског у присуству монаха. Стефан се јавља еклисијарху у сну после седам година да му изваде тело из земље.
26. лист 325' Проналажење неповређеног откопаног тела Дечанског и исцељење слепог.
27. лист 326 Стефан Дечански кажњава војводу који је његов манастир пљачкао и чинио насиља.
28. лист 326' Војни старешина Јунац уместо да чува манастир, бије и пљачка монахе Дечана.
29. лист 327 Монаси окупљени око отвореног ковчега Дечанског моле светитеља да их заштити од самовоље Јунца.
30. лист 327' Јунцу се на војном походу јавља у сну Стефан Дечански и озлеђује га тешким свећњаком.
31. лист 328 Јунац се тешко разболи после овог сна и доносе га у манастир; ту лежи и пати, а крај ковчега Дечанског су монаси.

хиљада страна, у другом тому који има 1.319 листова, а чува се у Историјском музеју у Москви,[57] налазе се странице на којима су се такође приповедали догађаји из српске историје. Преписивачи су остављали место за минијатуре, а уз нека празна поља исписивали су и шта је требало насликати. Минијатуристи нису никада овај наум извели. Тешко је рећи због чега, али није последњи разлог и тај што су се велики атељеи минијатуриста из времена Ивана IV Грозног већ растурили.

Пошто су у Хронографу московског Историјског музеја остала празна поља за минијатуре, али и натписи уз неке од њих, можемо бар делом видети шта се хтело илустровати. На почетку одељка из српске историје постојала је намера да се прикаже *Представление преподобного Семиона Сербскаго и Пренесение мощтей преподобнаго Семиона Сербскаго*, да би потом следила повест о светом Сави Српском. Нас занима, међутим, одељак у коме је требало илустровати живот Стефана Дечанског. Види се да су преписивачи *оставили двадесет три празна поља и уз већину од њих и натписе.*[58] *На првом празном* простору убележен је натпис по коме се види да прича започиње клеветом краљице против Стефана Дечанског, а да натпис последњег празног поља у овом одељку подсећа илуминатора да ту наслика чудо светитеља са великашем Јунцем. Треба жалити што се наум није извршио и минијатуре нису насликане, да би се могло упоредити какве су се промене у *илуминацији овог типа догодиле у распону од педесетак година када су средином* XVI века украшавани већ помињани рукописи.

Посматране јединствено ове две целине минијатура које описују живот Стефана Дечанског нису много значајне као уметничка остварења. Подухвати ове врсте лишени су великих креативних хтења. Минијатуре у Житију светог Николе и оне из Лицевог летописног свода које приказују живот и чуда Стефана Дечанског занимљиве су превасходно због тога што показују интересовање далеке Русије у XVI веку за историју једног словенског православног народа. У томе има мало и наклоности Ивана Грознот према народу своје бабе, али пре свега интересовање проистиче због тада јасне амбиције руске велике кнежевине, а потом царства, да се стави на чело свеколиког православља после пада Цариграда. Русија као „трећи Рим“ желела је да обједини и Грке, и Србе, и Бугаре, и Влахе и Молдавце под своју заставу и отуда је прихватала историју, као и светитеље ових народа. У том склопу треба схватити и минијатуре о светом Сави, Стефану Лазаревићу, кнезу Лазару или Стефану Дечанском које се јављају у лењинградском делу Лицевог летописног

[57] На овај рукопис указао ми је колега А. А. Турилов, на чему му и овом приликом изражавам захвалност.

[58] Хронограф, књига из збирке Е. Барсова бр. 1695 (вел. 19,5 × 32) садржи догађаје од царства Августова до пада Цариграда. Пагинација је нетачна једним делом. Тако је живот св. Саве Српског описан у главама ѿчѣ, ѿчѣг, ѿчѣд од стране 1072' до 1095. Живот Стефана Дечанског који следи у главама ѿчѣз и ѿчѣи, налази се на страницама које погрешно носе бројеве 1044'—1068, па ће овде бити означене као поновљене — bis.

Глава 197 (ѿчѣз) Натписи за илустрације које нису урађене:

лист 1045' bis Царица клевета Милутину његовог сина
лист 1046 bis празно место без натписа
лист 1046' bis Свети Никола се јавља Стефану Дечанском
лист 1047 bis Сабор против јеретика
лист 1050' bis Свети Никола се јавља Дечанском на бденију и дарива му очи
лист 1051 bis празно место без натписа
лист 1053 bis Стефан се враћа свом оцу
Глава 198 (ѿчѣи)
лист 1053' bis празно место без натписа
лист 1056 bis Битка Стефанова са Константином.
лист 1058 bis Братство цркве Сведржитеља (Дечана) крај цркве св. Николе коју је саградио цар Стефан.
лист 1059 bis Бугарски цар Михаило пође на Србе. Српски коњаници слабе његову снагу.
лист 1060 bis празно место без натписа
лист 1061 bis Син Стефана, цара српског, бори се са бугарским царем Михаилом, заробљава га и погубљује.
лист 1061' bis Бугари се враћају у своју земљу.
лист 1063 bis Стефан Душан са много војске се проглашава царем у Дукљи.
лист 1065 bis Стефана цара удавише.
лист 1065 bis (исти) празно место без натписа
лист 1065' bis празно место без натписа
лист 1066 bis празно место без натписа
лист 1066' bis Јављање св. Стефана цара.
лист 1067 bis празно место без натписа
лист 1068 bis Свети Стефан се јавља Јунцу.

свода или неостварене намере у Хронографу из почетка XVII века. Изузетно, житије Стефана Дечанског у побожној причи о светом Николи било је инспирисано разлозима религиозне природе.

На крају, поменимо да је готово истовремено када је у руским рукописима био илустрован живот Стефана Дечанског и у Србији, управо у манастиру Дечанима, сликар и монах Лонгин представио живот Стефана Дечанског на икони изнад његовог ковчега.[59] Јасно је да никаквих веза између ових остварења нема, јер чак и не описују живот Стефана Дечанског по истом тексту. Осим тога, руски сликари, служећи се рутински устаљеним решењима, слажу композицију за композицијом без посебног удубљивања. Са друге стране, Лонгин слика житијну икону Стефана Дечанског са дубоким пијететом брижљиво бирајући шта ће и како ће приказати. Зато су и резултати били различити: причљиве руске илуминације остају само једна занимљива епизода руско-српских веза у XVI и XVII веку и без правог су уметничког домета, док икона Лонгина представља једно од најзначајнијих дела српског иконописа XVI века.

THE LIFE OF STEFAN DEČANSKI IN RUSSIAN MINIATURES AND FRESCOES OF 16th AND 17th CENTURIES

SRETEN PETKOVIĆ

The Serbian church endeavored to expand the cult of its national saints outside the borders of its jurisdiction. The Russian church showed itself to be the most inclined to accept the cult of Serbian saints. St. Sava Srpski in particular acquired a great reputation in Russia, with Stefan Dečanski immediately after him. The other Serbian saints enjoyed considerably lesser popularity.

While the Russian cult of St. Sava Srpski was substantially encouraged by the monasteries of Chilandar and Mileševo, the Dečani monastery, where the relics of Stefan Dečanski are preserved, did not contribute to the cult of its founder, for it did not maintain any relations with Russia in the XVI and XVII centuries. Other circumstances were crucial in the creation of the Stefan Dečanski cult in Russia.

The church writings of Gregory Camblak, Metropolitan of Kiev at the end of his life, were very popular in XV century Russia. He wrote the hagiography of Stefan Dečanski during his stay in Serbia at the beginning of the XV century and this work, due to its author's reputation, became known in Russia at the end of the XV century and was frequently copied during the XVI century. Stefan Dečanski also became better known in Russia for being mentioned in the polemical writings of Joseph Visocki against the secularization of church property. Visocki mentions the miracle of Stefan Dečanski defending his monastery against the unruly lords as an example of the saints being against secular forces taking over church possessions. Finally, one episode from the life of Dečanski in which it is said that a miracle performed by St. Nicholas returned Dečanski's sight also contributed to his popularity in Russia. This miracle was entered into the hagiography of St. Nicholas and Stefan Dečanski became well-known in Russia through this extremely popular saint.

Nevertheless, the miraculous recovery of Stefan Dečanski is not shown on the Russian icons of St. Nicholas with his miracles, as far as it is known. However, the miracle of St. Nicholas returning sight to the Serbian king appears twice in Russian frescoes. Both of them are in Yaroslavl in churches devoted to St. Nicholas.

In the first church of St. Nicholas Nadeino, painted in 1640, the episode of this miracle is described in a small series of four scenes. Each scene contains one, two and sometimes three episodes thus the series actually describes seven events. In the Serbian environment of that pe

[59] В. Ђурић, *Икона светог краља Стефана Дечанског*, Београд 1985 (са старијом литературом).

riod this miracle is only presented in two scenes. In the other Yaroslavl church, St. Nicholas Mokri, painted in 1673, the miracle of St. Nicholas returning Dečanski's sight is shown in only one, very large scene containing six episodes. Although there is no direct duplication, it is clear that the painter from the church of St. Nicholas Mokri was inspired by the series of paintings from the older Yaroslavl church of St. Nicholas.

The beautiful hagiography of St. Nicholas from the mid-XVI century, now in the Lenin Library in Moscow, contains 35 scenes that give a detailed presentation of the events related to the life of Stefan Dečanski. They faithfully follow the text to the effect that the miniaturists use every opportunity to show St. Nicholas — both when he appears to Dečanski and on the icon before which Dečanski is praying. Another example of the illustrated story of Stefan Dečanski's life is located in the illustrated collection of chronicles (Volume I of Osterman) of the Academy of Sciences Library in Leningrad from the third quarter of the XVI century. The history of the Serbian ruler, told in 31 scenes, is not linked to the miracle of St. Nicholas, but is a component part of the broad history from the creation of the world to the rule of Ivan the Terrible. It should be noted that at the beginning of the XVII century plans existed to decorate scenes from the life of Stefan Dečanski in another Russian manuscript. In the large Chronograph that describes the events from the creation of the world to the fall of Constantinople in 1453 (Historical Museum in Moscow), 23 empty spaces for miniatures were set aside in the text relating to the rule of Stefan Dečanski, but they were never painted.

There is no iconographical resemblance between the illustrated hagiography of St. Nicholas and Volume I of Osterman of the illustrated collection of chronicles. The scenes from the life of Stefan Dečanski in these two manuscripts were completely subordinated to the text and their executors' modest talent, painting thousands of miniatures, did not enable them to foster any greater artistic ambitions.

Сл. 1. Краљ Милутин наређује да се Стефан Дечански ослепи, црква св. Николе Надеина, Јарослав, 1640.
Fig. 1. King Milutin orders the blinding of Stefan Dečanski, church of St. Nicholas Nadeino, Yaroslavl, 1640.

Сл. 2. Ослепљивање Стефана Дечанског и Јављање св. Николе на Овчем пољу, црква св. Николе Надеина, Јарослав, 1640.

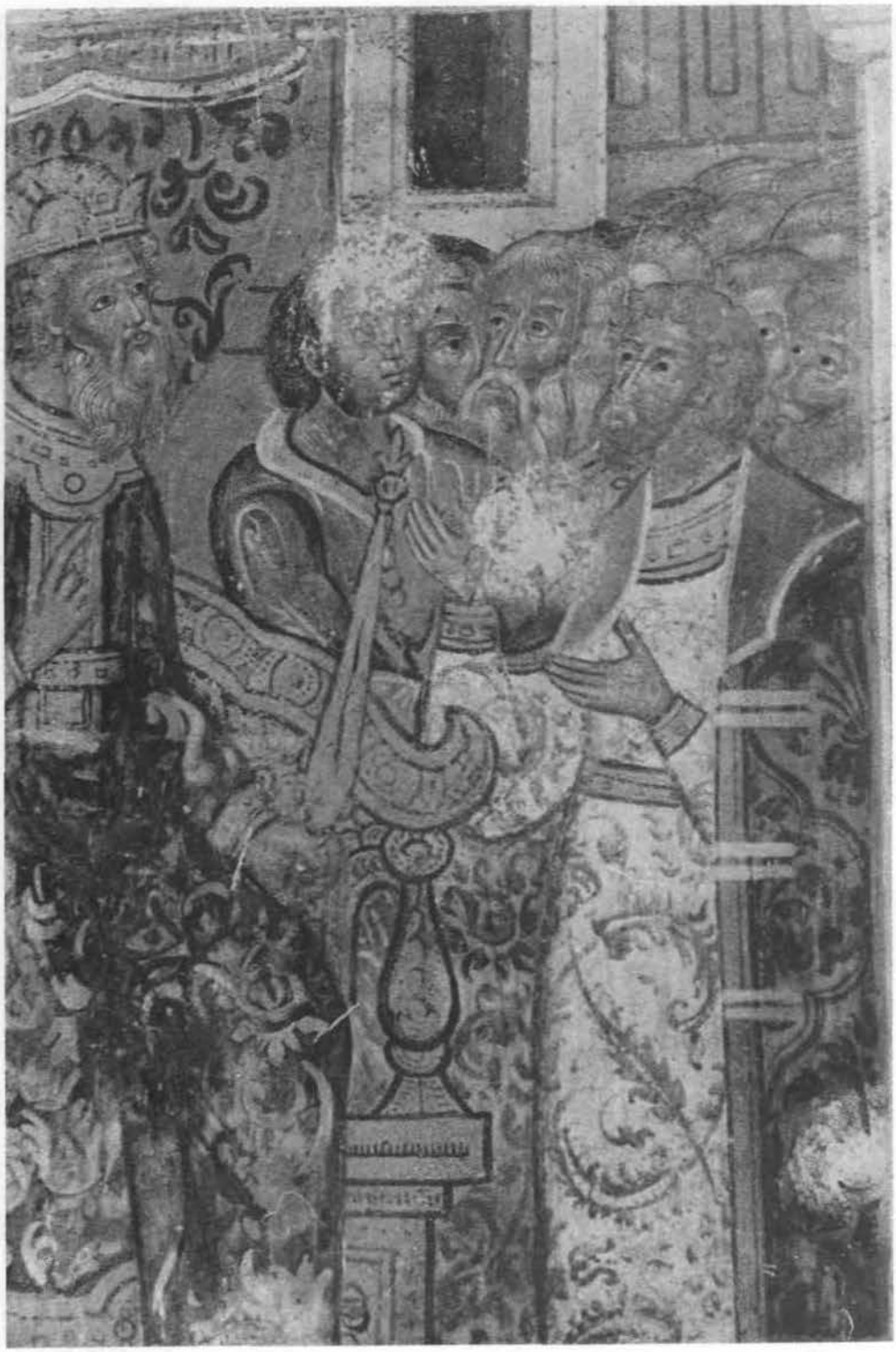
Fig. 2. The blinding of Stefan Dečanski and the apparition of St. Nicholas at the Ovče polje, church of St. Nicholas Nadeino Yaroslavl, 1640.

Сл. 3. Свети Никола исцељује вид Стефану Дечанском, црква св. Николе Надеина, Јарослав, 1640.
Fig. 3. St. Nicholas heals Stefan Dečanski's eyes, church of St. Nicholas Nadeino, Yaroslavl, 1640.

Сл. 4. Црква св. Николе Мокрог, Јарослав, 1665—1672.
Fig. 4. Church of St. Nicholas Mokri, Yaroslavl, 1665—1672.

Сл. 5. Симонида клевета Стефана Дечанског и Краљ Милутин наређује да се Стефан Дечански ослепи, детаљ, црква св. Николе Мокрог, Јарослав, 1673.

Fig. 5. Simonida slanders Stefan Dečanski and King Milutin orders Stefan Dečanski to be blinded, detail, church of St. Nicholas Mokri, Yaroslavl, 1673.



Сл. 6. Краљ Милутин наређује да се Стефан Дечански ослепи, детаљ, црква св. Николе Мокрог, Јарослав, 1673.

Fig. 6. King Milutin orders Stefan Dečanski blinded, detail, church of St. Nicholas Mokri, Yaroslavl 1673.

→

Сл. 7. Ослепљивање Стефана Дечанског, детаљ, црква св. Николе Мокрог, Јарослав, 1673.

Fig. 7. The blinding of Stefan Dečanski, detail, church of St. Nicholas Mokri, Yaroslavl, 1673.

Сл. 8. Свети Никола се јавља Стефану Дечанском на Овчем пољу, црква св. Николе Мокрог, Јарослав, 1673.

Fig. 8. St. Nicholas appears ot Stefan Dečanski at the Ovče polje, church of St. Nicholas Mokri, Yaroslavl, 1673.

Сл. 9. Свети Никола исцељује вид Стефану Дечанском, детаљ, црква св. Николе Мокрог, Јарослав, 1673.
Fig. 9. St. Nicholas heals Stefan Dečanski's sight, detail, church of St. Nicholas Mokri, Yaroslavl, 1673.

Сл. 10. Молитва Стефана Дечанског, рукопис Бољшаков 15, лист 219, Москва, библиотека Лењина, средина XVI века

Fig. 10. The prayer of Stefan Dečanski, Boljšakov manuscript 15, page 219, Moscow, Lenin Library, mid-XVI century

Сл. 11. Стефан Дечански излази из храма после исцељења, рукопис Бољшаков 15, лист 219, Москва, библиотека Лењина, средина XVI века

Fig. 11. Stefan Dečanski leaves the church after being healed, Boljšakov manuscript 15, page 219, Moscow, Lenin Library, mid-XVI century

Сл. 12. Српско посланство нуди мир бугарском цару Михаилу, рукопис Бољшаков 15, лист 228, Москва, библиотека Љењина, средина XVI века

Fig. 12. The Serbian delegation offers peace to the Bulgarian king Mihailo, Boljšakov manuscript 15, page 228, Moscow, Lenin Library, mid-XVI century

Сл. 13. Битка на Велбужду, рукопис Бољшаков 15, лист 229', Москва, библиотека Љењина, средина XVI века

Fig. 13. Battle of Velbužd, Boljšakov manuscript 15, page 229', Moscow, Lenin Library, mid-XVI century

Сл. 14. Стефана Дечанског спроводе у Звечан, рукопис Бољшаков 15, лист 232', Москва, библиотека Лењина, средина XVI века

Fig. 14. Stefan Dečanski being led to Zvečan, Boljšakov manuscript 15, page 232', Moscow, Lenin Library, mid-XVI century

Сл. 15. Симонида рађа Константина и клевета Стефана Дечанског, Лицевој летописниј свод, I Остерманов том, библиотека Академије наука СССР, Лењинград, лист 290', трећа четвртина XVI века

Fig. 15. Simonida gives birth to Constantine and slanders Stefan Dečanski, Illustrated Chronicles (Litzevoy letopisniy svod) Osterman Volume I, Library of the USSR Academy of Sciences, Leningrad, page 290', third quarter of the XVI century

Сл. 16. Ослепљење Стефана Дечанског и св. Никола се јавља Дечанском. Лицевој летописниј свод, I Остерманов том, библиотека Академије наука СССР, Лењинград, лист 291, трећа четвртина XVI века

Fig. 16. The blinding of Stefan Dečanski and the apparition of St. Nicholas, Illustrated Chronicles, Osterman Volume I, Library of the USSR Academy of Sciences, Leningrad, page 291, third quarter of the XVI century

Сл. 17. Изгон Валаама и његових присталица из Цариграда, Лицевој летописниј свод, I Остерманов том, библиотека Академије наука СССР, Лењинград, лист 293', трећа четвртина XVI века

Fig. 17. Expulsion of Balaam and his followers from Constantinople, Illustrated, Osterman Volume I, Library of the USSR Academy of Sciences, Leningrad, page 293', third quarter of the XVI century

Сл. 18. Исцељење Стефана Дечанског, Лицевој летописниј свод, I Остерманов том, библиотека Академије наука СССР, Лењинград, лист 294, трећа четвртина XVI века

Fig. 18. Healing of Stefan Dečanski, Illustrated Chronicles, Osterman Volume 1, Library of the USSR Academy of Sciences, Leningrad, page 294, third quarter of the XVI century

Сл. 19. Помирење краља Милутина и Стефана Дечанског, Лицевој летописниј свод, I Остерманов том, библиотека Академије наука СССР, Лењинград, лист 296', трећа четвртина XVI века

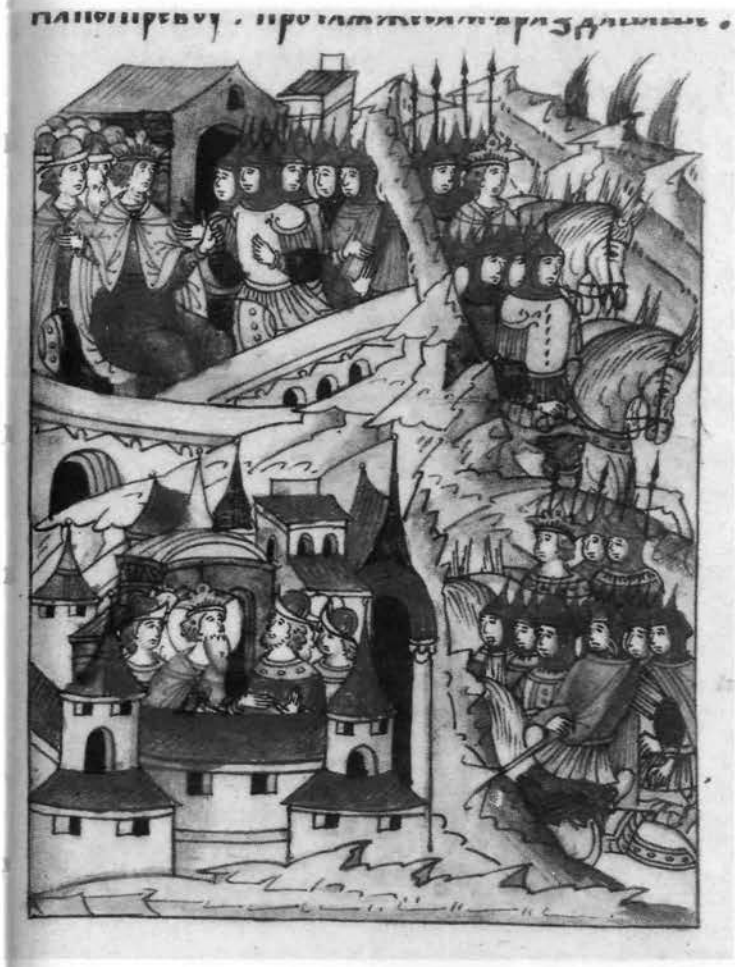
Fig. 19. The reconciliation of King Milutin and Stefan Dečanski, Illustrated Chronicles, Osterman Volume 1, Library of the USSR Academy of Sciences, Leningrad, page 296', third quarter of the XVI century

Сл. 20. Смрт краља Милутина, Лицевој летописниј свод, I Остерманов том, библиотека Академије наука СССР, Лењинград, лист 297, трећа четвртина XVI века

Fig. 20. The death of King Milutin, Illustrated Chronicles, Osterman Volume I, Library of the USSR Academy of Sciences, Leningrad, page 297, third quarter of the XVI century

Сл. 21. Свети Никола јавља Дечанском о скорој смрти, Лицевој летописниј свод, I Остерманов том, библиотека Академије наука СССР, Лењинград, лист 322', трећа четвртина XVI века

Fig. 21. St. Nicholas notifies Dečanski of his imminent death, Illustrated Chronicles, Osterman Volume I, Library of the USSR Academy of Sciences, Leningrad, page 322', third quarter of the XVI century



Сл. 22. Душан се одмеће од оца, Лицевој летописниј свод, I Остерманов том, библиотека Академије наука СССР, Лењинград, лист 323, трећа четвртина XVI века

Fig. 22. Dušan flees his father, Illustrated Chronicles, Osterman Volume I, Library of the USSR Academy of Sciences, Leningrad, page 323, third quarter of the XVI century

Сл. 23. Заробљавање и смрт Стефана Дечанског, Лицевој летописниј свод, I Остерманов том, библиотека Академије наука СССР, Лењинград, лист 324', трећа четвртина XVI века

Fig. 23. The capture and death of Stefan Dečanski, Illustrated Chronicles, Osterman Volume I, Library of the USSR Academy of Sciences, Leningrad, page 324', third quarter of the XVI century

Сл. 24. Сахрана Стефана Дечанског, Лицевој летописнпј свод, I Остерманов том, библиотека Академије наука СССР, Лењинград, лист 325, трећа четвртина XVI века

Fig. 24. The funeral of Stefan Dečanski, Illustrated Chronicles, Osterman Volume I, Library of the USSR Academy of Sciences, Leningrad, page 325, third quarter of the XVI century

ЗНАЧАЈ МАНАСТИРА ДЕЧАНА У 18. ВЕКУ

ДЕЈАН МЕДАКОВИЋ

Данас се све јасније и све одређеније могу разлучити све оне нити које су Србе у Аустријској Монархији после Велике сеобе повезивале са властитом историјом. Из тих поука они су црпли и своје главне политичке аргументе, проналазили своје најсигурније упориште доказујући упорно и жилаво своју посебност и право на равноправан живот са осталим историјски провереним народима ове сложене државе.[1] Иако је стање после Велике сеобе готово невероватном брзином трпело свакодневне промене и неизбежна прилагођавања новонасталим приликама, ипак, данас је све то јасније, веза са старим завичајем, а посебно са дуговечном духовном баштином нашега средњега века, као да никада није нарушена, прекинута или заборављена.[2] Увек је нешто од те баштине уграђивано и у наше модерно национално осећање, рађао се један сложени барокни историзам који представља главни духовни и идејни ослонац и српске ране романтике. Сажето речено, свео се тај целокупни програм на обнову српске државе, онај велики идеал који је постао и главна тековина српске револуције од 1804. године. У том повезивању са старим крајевима велику је улогу одиграло више чинилаца, од црквено-административних до верско-културних. На тај начин, сачувано је у духовном и политичком бићу српског народа осећање истинског континуитета, уверење о његовој нераскидивој целини, без обзира на то у чијој држави живи, без обзира и на промене у његовој социјалној структури, када ће се његова оријентално-левантинска буржоазија преобратити у западњачку, процес који је свој најречитији пример стекао у развоју српске општине у Трсту.[3] Од црквено-административних ваља истаћи на првом месту чврсту канонску везу нове српске црквене организације, карловачке митрополије, са старом Мајком црквом у Пећи.[4] Иако је аустријска државна власт упућивала, скоро нагонила на одвајање и кидање канонских веза, ипак, до стварног цепања није никада дошло, а старо устројство јединства са Мајком црквом ненарушиво је трајало све до насилног укидања Патријаршије 1766. године. Штавише, постоје бројни докази који сведоче да су се на јурисдикционом подручју карловачке митрополије веома брижно неговале све оне везе које су одржавале и учвршћивале един-

[1] О овом проблему расправљао сам у више махова. В.: *Национална историја Срба у светлости црквене уметности новијег доба. Путеви српског барока*, Београд 1971, 71—84; *Die National Geschichte der Serben im Lichte der neuzeitlichen sakralen Kunst*. Beiträge zur Kunst des christlichen Ostens. Südosteuropa. Jahrbuch Band 10, Reklinghausen 1973, 145—158; исти *Das historische Bewustsein bei den Serben zur Zeit der Kaiserin Maria Theresia*. Österreich im Europa der Aufklärung, Band 2, Wien 1985, 867—882.

[2] Д. Медаковић, *Српски предпород у XVIII веку и средњовековна баштина*, Глас CCCXXXIV САНУ, Одељење историјских наука, књ. 4, 37—48, Београд 1983.

[3] В.: М. А. Пурковић, *Историја српске православне црквене општине у Трсту*. München 1959. G. Stefani, *I Greci a Trieste nel settecento*, Trieste 1960; Giorgio Milossevich — Marisa Bianco Fiorin, *I Serbi a Trieste*, Trieste—Udine 1978.

[4] О томе в.: Д. Медаковић, *Мајка црква у Пећи*, у књизи Споменици Косова, Београд 1987.

ство Српске цркве, које је од своје обнове 1557. успела да изгради Пећка патријаршија. Доказује то и поступање српских црквених старешина, не само на подручју карловачке митрополије већ и збивања у Далмацији, где су млетачке власти званично прогониле сваку везу са црквом у Пећи, а српски јерарси, који су остали у канонској вези са Мајком црквом, протеривани са подручја Прејасне Републике.[5] У том духовном повезивању велику улогу су одиграле и бројне калуђерске сеобе, од појединачних путовања ради писанија, до таквих кретања када се, из разних разлога, коначно напуштао матични манастир. Појава калуђера из старих крајева, са Атоса, или чак из Свете земље, представљала је на подручју карловачке митрополије јединствену прилику да се са одушевљењем прихвати и све оно што су такве посете доносиле; од целивања светих моштију и реликвија, до упознавања са одређеном духовном лектиром, у првом реду са житијима бројних светитеља православног света.[6] Захваљујући овим монасима, развио се на подручју карловачке митрополије и међу Србима у Далмацији и прави култ наших средњовековних задужбина: Студенице, Дечана, Пећи, а посебно манастира Хиландара. Овом култу служи и новообновљена српска графика, посебно она која, угледајући се на западњачку, приказује манастирске ведуте.[7] Међутим, док је пажња европске графике искључиво усредсређена на религиозну садржину, српске манастирске ведуте имају знатно сложенију и слојевитију идејну поруку. Поред изгледа самог манастира, ведуте су обогаћене и галеријама Срба светитеља, а није им непозната ни лаичка порука која подсећа на ишчезлу српску државу, на њено пространство, на области којима су некада владали Немањићи. Ове идеје исказују се највише преко обавезних хералдичких представа, које откривају своју несумњиву везу са тзв. илирским грбовницима, из краја XVI века, а јављају се и у Орбиновом делу *Краљевство Словена*, објављеном 1601. у Пезару. Овакво мешање и прожимање црквених и лаичких порука разбуђивало је код Срба у 18. веку двојака осећања, чија је исходишна тачка почивала увек на јасно и добро формулисаном политичком програму сагледаном у старешинским, предводничким врховима карловачке митрополије.

За разумевање свих ових стремљења којима се не може оспорити велика амбиција, а истовремено и сасвим неповољне околности које их прате, битан је био политички и друштвени оквир у којем се током 18. века обрео српски народ. Подељен је између три велике државе, Аустрије, Турске и Млетачке Републике, а његово средиште остало је у Отоманској Империји. У том средишту, у Пећкој патријаршији, поступало се знатно опрезније и свакако реалистичније него у подунавским, градским центрима, где се о судбини српског народа размишљало смелије, а не ретко и сасвим нереално. Сем тога, не треба заборавити ни на околност да је после 1690. године читав низ некада великих манастира доживео своје разарање, да је опустео, а то значи да је у њиховом животу наступило време дисконтинуитета. За ово тврђење довољно је подсетити на судбину Сопоћана, Ђурђевих Ступова, Грачанице или Милешеве, па видети какве су велике (националне) катастрофе тада уздрмале читаво његово биће, а бројни вапаји српских калуђера, у којима плачу над „последњим временом" верно одражавају овакво стање. Готово да су прави изузеци они велики манастири који су, упркос свим недаћама, сачували континуитет свога постојања и деловања. Захваљујући изванредној књизи Мирјане Шакоте *Дечанска ризница*, ми смо данас у могућности да стекнемо и једну другачију и свакако јаснију слику о манастиру Дечанима у 18. веку од оне коју смо до сада имали.[8] Управо ризница овог манастира

[5] Посебно је трагична судбина епископа Симеона Кончаревића. О томе в.: Душан Љ. Капић, *Срби и православље у сјеверној Далмацији*. Алманах Срби и православље у Далмацији и Дубровнику, Загреб 1971, 21—22.

[6] О томе в.: Д. Медаковић, *Манастир Хиландар у XVIII веку*. Хиландарски зборник 3, Београд 1974, 9—29.

[7] В.: Д. Медаковић, *Идеје историзма у српској графици XVIII века*. Српска графика XVIII века. Балканолошки институт САНУ, Посебна издања 26, Београд 1986, 7—10.

[8] Мирјана Шакота, *Дечанска ризница*, Београд 1984.

пружила је најбољу прилику за нове закључке који се односе, пре свега, на важну чињеницу да у животу манастира Дечана нема суштинских, кобних прекида, а то значи да је манастир током векова, па и после бурне 1690. године, успео да сачува и одржи континуитет својих поседа и духовних збивања у себи. Управо због тога, ризница манастира Дечана непрестано се пунила новим даровима, а његова присутност у српском друштву тога доба исказује се на различите начине. Најпре, потврђује се она кроз бригу коју су пећки патријарси показивали према Дечанима, о чему сведочи и препорука коју је 25. фебруара 1725. потписао патријарх Арсеније IV, а односи се на путовање дечанског проигумана Мелетија упућеног од братија ради „писанија".[9] Описујући карловачком митрополиту Вићентију тешко стање у којем су се нашли дечански калуђери, патријарх изреком каже: „Бога ради, почто последној ништети јесу подпали. И хотели су побећи него смо и(х) ми досад уставјали, да не би онај свети манастир пуст остао, да не буде Арнаутима ва расхиштение, до времена докле Бог промисли о васем нами."[10] Изгледа да је тај монах Мелетије исти онај Дечанац који је 1729. године из околине Београда и Будима прикупио и донео у манастир 12 минеја „да буду васи светих на помошч православному народу".[11] Угледан приложник манастира Дечана постао је 1727. године капетан Секула Витковић, који му је поклонио један руски штампани минеј.[12] Међутим, све су то спорадични примери, готово уобичајена пажња којом су обасипани наши стари манастири, која сведочи о постојању једне целовите слике, о важности да се и у измењеним условима одржи идеја задужбинарства заснована у крилу наших средњовековних династија. Тек појава дечанског монаха Јована Георгијевића, патријаршијског архиђакона, каснијег архимандрита, после вршачког епископа и најзад карловачког митрополита, показује систематску бригу за наше старе задужбине. Била је то личност са веома јасно израженим осећањем за историјске вредности наше средњовековне културе, са пробуђеним историзмом који избија из редова његових тако карактеристичних записа на бакрорезима и књигама које је даривао манастирима у старом крају. Тако читав један духовни програм садржи текст Јована Георгијевића који се налази изрезан на једном бакрорезу манастира Хиландара из 1743.[13] године. Штавише, са мањим изменама послужио је овај исти бакрорез као предложак ономе који је 1757. изрезан у Москви. У опширној легенди Георгијевић је изрекао и нека своја размишљања о слави и величини некадашње државе Немањића, „что не малое оскорѣленіе Іллуріку сербскомꙋ сынꙋ то даетъ егда первое и нынѣшее толь славнꙋ отчества своегꙋ состояніе, прилѣжнымъ оумомѣ придет."[14]

Његово име срећемо и 1754.[15] уз име патријарха Арсенија IV, који је 1743. дао да се у Сремским Карловцима изради један златоткани покров за мошти светога краља, истовремено када је то учињено и за мошти Стевана Првовенчаног у Студеници.[16] Још, је непосредније Георгијевић ламентирао над пропашћу средњовековне српске државе у једном запису на јеванђељу које је 1760. поклонио Дечанима, а био је тада већ вршачки епископ.[17] Учинио је то ради „отпуштенија својих грехова", а истовремено, у истом запису, дародавац се окреће и трезвеном историјском размишљању. Помињући ктитора дечанског, краља, светога Стефана, он готово с поносом описује којим је земљама владао у Илирији. За Дечане каже: „созда предивнымъ архітектꙋрскимъ хꙋдожествомъ и всякимъ благолепіемъ",

[9] *Н. д.* 60.

[10] Радослав М. Грујић, *Пећки патријарси и карловачки митрополити у XVIII веку*. Гласник историјског друштва у Новом Саду, књ. IV, св. 1, Нови Сад 1931, 237.

[11] Љуб. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, бр. 7647.

[12] Љуб. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, бр. 7601.

[13] Вера Борчић, *Бакрорез манастира Хиландара из* 1743, Зборник за ликовне уметности Матице српске 13, Нови Сад 1977.

[14] Динко Давидов, *Српска графика XVIII века*, Нови Сад 1978, 350.

[15] Љуб. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, бр. 2878.

[16] Љуб. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, бр. 2948.

[17] Љуб. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, бр. 3165.

а у том одушевљењу лако препознајемо аутентичног сведока. Сасвим у духу барокног *Vanitas*-а, Георгијевић у истом запису додаје: толь преславнаѧ державствіѧ и благочестивѣишаѧ царства, греческое, сербское, болгарское и проча принципата, посѣтилища божїѧ, храмъ священнаѧ мѣста, пріидоша тайници ѿ измаилтѧнскаго рода тврскаго и разорише достоѧніе царство и осквернишa церковъ божїю светую. Призри сь небесе и виждь и извави віноградъ твои иже насади десница твоѧ, аминь".[18]

Сасвим је вероватно да је Јован Георгијевић и пре свога рукополагања на епископско достојанство, а сасвим близак патријарху Арсенију IV Јовановићу, можда пресудно утицао на сву ону пажњу коју је овај одбегли пећки патријарх одмах после свога бекства из Турске, 1737. године, показивао према славним манастирима какви су били Студеница, Пећ и Дечани. Тако је популарисању Дечана у 18. веку много допринела и гравира која је, према цртежима из 1745, годину дана касније у радионици Адолфа Милера изрезана у Бечу. Реч је о манастирској ведути која није оптерећена неким посебним додацима који подсећају на историју. Све је сведено на изглед самог манастира, од ликова ту су само ктитор Стефан Дечански и поручилац патријарх Арсеније IV Шакабента.[19] Иконографски лик светог краља није дат на уобичајени начин, у комуникацији са св. Николом који му враћа вид, већ се владар приказује као манастирски ктитор који се изравно обраћа Христу, о чему сведочи и свитак са ктиторском посветом: „пріими вл(а)д(и)ко Г(о)с(по)ди моленіе рава твоегѡ стефана крала"[20] идентичан натпису на лику Дечанског на стубу пред олтаром. Међутим, право приказивање лика краља Стефана Дечанског везано је за сцену јављања светог Николе, који му обећава враћање вида, свакако најпопуларнију представу из његовог житија. На подручју карловачке митрополије у 18. веку њена најранија представа такође је везана за патријарха Арсенија IV Шакабенту, тачније за зографа Георгија Стојановића, који ју је 1741. године насликао за иконостас у патријаршијској дворској капели.[21] Од тог тренутка популарност ове теме незадрживо је расла на подручју карловачке митрополије. Тако, нешто касније, 1746. јавља се она на иконостасу Успенске цркве у Ковиљу (Rács Keve), испод престоне иконе св. Николе као један медаљон у низу његових чуда.[22] У истој цркви, у капели посвећеној св. Јовану, јавља се иста композиција у монументалном облику, а дело је зографске дружине Теодора Грунтовича из 1776. године. Свим тим композицијама прототип представља Празнични минеј Божидара Вуковића из 1538, око којег се трудио Мојсеј Дечанац, тачније дрворезна илустрација која приказује како свети Никола враћа вид Стефану Дечанском. Популарност ове теме на подручју карловачке митрополије заслужује нашу пуну пажњу, највише зато што сведочи о наглом распрострањењу култа Стефана Дечанског, иза којег стоји сам патријарх Арсеније IV Јовановић, а не мање и његов архиђакон Јован Георгијевић. У српском духовном животу у 18. веку тај култ истовремено представља највећу и најснажнију радијацију која је потекла из самог манастира, створивши можда и најнепосреднију везу са духовним стварањем у нашем средњем веку. На тај начин, култ Стефана Дечанског, пренет из Дечана и Пећи у Сремске Карловце, допуњује слику наглог развоја култова Срба владара светитеља, који су у обликовању српске националне свети у 18. веку одиграли прворазредну улогу.[23] Отуда није никаква случајност да су култови Срба владара-светитеља, њихово дубоко поштовање и прослављање, а нарочито њихове биографије, имали за Србе снагу необоривих историјских доказа. Читава једна књижевност, најпре црквена и култна, а

[18] Исто.

[19] Динко Давидов, *н. д.*, сл. 199.

[20] *Н. д.*, сл. 200.

[21] О целом питању опширније сам расправљао у студији: *Мојсеј Суботић*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 7, 133.

[22] Исто.

[23] Упор.: Д. Медаковић, *Представе српских владара-светитеља у XVIII веку*. Богословље год. XXIII (XXXVIII), св. 1 и 2, Београд 1979, 1—11; Исти, *Das Bild der serbischen Herscherheiligen im 18. Jahrhundert*. Südost-Forschungen, Bd. XL, München 1981, 175—186.

постепено све ближа лаичким прерадама и историјском размишљању, оплодила је српску историјску свест. Не треба сметнути с ума ни то да је сваки народ у многонародној Аустрији тако подупирао свој политички став и своје тежње историјским и државноправним разлозима. На тај начин, култови српских владара светитеља, и они древни, немањићки, везани за подручје Пећке патријаршије, и новији, посвећени последњим српским деспотима, настали у крајевима северно од Саве и Дунава, претвориће се током 18. века и у јединствене инструменте модернијих схватања историје, националне и политичке свести. На прошлости и традицији почивала је код аустријских Срба улога њихове црквене организације као јединог легитимног представника у преговорима са званичним државним властима. И још нешто. Док су код католичких народа Аустријске Монархије развијени култови владара светитеља у регионалном правцу, као заштитници појединих делова ове многонародне државе, док се тако, дакле, јасно могу одвојити светитељи Чешке, Угарске од оних у тзв. „наследним земљама", култови Срба владара светитеља од почетка се развијају као јединствено добро читавог народа, што је и омогућило да одмах одиграју прворазредну интеграциону улогу. Створена је тако читава галерија која је, сем књижевне, добила и своју ликовну представу. У Дечанима десило се то са извесним задоцњењем, тачније у периоду између 1813—1818, када су Симеон и Алексије Лазовић радили своје иконостасе у параклисима св. Димитрија и св. Николе. До тих времена главна је пажња посвећена само појединачним ликовима Срба владара светитеља; разуме се, на првом је месту св. краљ Стефан Дечански. Занимљиво је да су дечански монаси у 18. веку заиста ћутке прелазили преко тешке оптужбе за оцеубиство која је као нека зла коб лебдела над целокупном српском историјом, којом су тумачене многе политичке несреће, а изнад свега распад и крај светородне династије. Тек у 19. веку, у пуном замаху нашег романтизма, огласиће се дечански монаси; овога пута пронеће они по српским крајевима на Западу ради писанија и њихову велику реликвију, тзв. Крст цара Душана, претворивши овај поход и у прворазредну политичку демонстрацију.[24] Тада је већ ишчезло свако присећање на Душаново недело, а са Душановим крстом у руци ови су монаси свуда дочекивани као неки победници, као славом овенчани гласници обновљене српске државе. Био је то истовремено и њихов најнепосреднији и најснажнији продор у најшире слојеве српскога народа, манифестација колико култна, толико и политичка. За преко сто година прилике у српском народу из корена су се измениле. Када су јуна 1733. ђаци Емануила Козачинског играли у Сремским Карловцима школску драму чији је главни јунак бивши цар Урош V, у трећем јављању петог чина персонификација Србије тужи због Душанове поделе царства. После њених речи јавља се сам цар Душан. Он исповеда свој грех према оцу којем је одузео царство дозволивши и његово убиство у граду Звечану, због чега је проклет и мора претрпети казну. Нешто преко сто година касније дечански монаси распаљују народну машту са Душановим крстом у руци. На један посебан начин знали су наши монаси и црквени јерарси да један тако велики морални конфликт измире још у 18. веку, када су, опет у карловачком митрополијско-патријаршијском кругу истовремено неговали и култ краља мученика Стефана Дечанског и цара Душана. Штавише, у једном препису Душановог законика који потиче из 18. века, уметнут је у цртежу лик Стефана Дечанског, док се у Жефаровић-Месмеровој Стематографији чак на два места налази лик цара Душана, оба пута наглашен са свим атрибутима како захтева једна барокна апотеоза. У свим тим процесима, какво је место манастира Дечана, тачније какву виднију улогу играју његови калуђери? Срећом по нас, одговор на ово питање дају, сем докумената, и бројни уметнички предмети сачуване дечанске ризнице. Читав један духовни профил могуће је ишчитати у обиљу ових драгоцених предмета. Стиче се утисак да је кроз све време турскога

[24] Шакота, *н. д.*, 69.

ропства дечански манастир све своје духовне и материјалне снаге трошио на своје одржавање и, разуме се, на чврсто неговање култа свога светог ктитора. Стрпљиво и упорно овај њихов култ ширио се током XVI и XVII века по пространом подручју обновљене пећке патријаршије. У сваком тренутку, управо овај култ представља окосницу цело купног манастирског живота. Захваљујући том култу, манастир је у свим вековима, без обзира на бројне невоље које је трпео од локалних кабадација, стекао заштиту и муслиманског живља. Оно што је било кобно за Милешеву, у Дечанима се показало као корисно, а поштовање иновераца допринело је сигурности монаха. Колико је култ Стефана Дечанског зрачио, сведочи и занимање које је католичка пропаганда показивала баш према овом светитељу. Сачувани су подаци да су њени мисионари са посебном пажњом испитивали веродостојност свечевих чуда, што опет сведочи о далековидим плановима римске курије на Балкану, која је тачно уочила и важност култова српских националних светитеља, са којом ревношћу их је неговала Пећка патријаршија. Из култних разлога дошао је 26. јуна 1753. године и митрополит београдски Викентије Стефановић, а о тој својој посети сам је записао: „. . . и поклоних ся светымъ и чꙋдотворнимъ мощем ꙋ светога царя Стефана и сестри его святѣи Елени азъ смирени митрополитъ бѣлградскіи Викентіи Стефановичъ, и дахъ 11. златицъ и 11. гроша.“[25] Иако у 18. веку ходочашћа у Дечане нису тако честа, а посебно су рећи поклоници из других, даљих крајева, ипак, јављају се тада и неки веома занимљиви путници који су о свом боравку у манастиру оставили драгоцене трагове. Међу њима свакако је најзанимљивији јеромонах Герасим Милић из манастира Жупе „од Херцеговине ниже Никшића“. Задивљен величином дечанске цркве, јеромонах Герасим ју је 5. јануара 1742. године измерио, што је колико знамо, први познати опис манастира Дечана. Он каже: „сагради се великимъ, кралемъ Сврскіе и Болгарскіе и васего Подꙋнавіа и Далматіе обладателю преꙋзвишеномꙋ Неманиѣꙋ и царемъ Стефаномъ Г҃. Ꙋрошемь царствова лѣтъ ҂ВКѕ҃, и сагради великꙋ и прекраснꙋ црковь зовомꙋ Дечани на лето ҂ѕсѡнѕ многотрошном маздою. Бистъ висота цркви од партоса са сред кола до врхъ креста што е на трꙋлꙋ лакать НѢ (55), дꙋжина е од првихъ врата од западніе припратніе до последнега пенѣра ꙋ олтарꙋ лакатъ ѹ҃ (60); бистъ дꙋжине олтарꙋ ѕі҃, (16) лакатъ ширина его ЄІ҃ (15); певнице дꙋжина ѳі҃ (19), ширина е ЛГ҃ (33); припрата дꙋжина ѳі҃ лакать (10), ширина КѦ҃ (21), дирекн од мермера П҃, висота ихъ ЕІ҃ (12) лакатъ; пенѣра ЛЄ҃ (35); врата од припрати Д҃ (4), ꙋкрашена из мермера. Царска врата висота е ѕ҃ лакать, а ширина Г҃ (3) и по. И тꙋ сꙋт Е҃ пара(и)пꙋра и Е҃ скровнице, что да изѧвлюетъ где сꙋ, и тꙋ почиваютъ многоцелевне мощи светого мꙋченика иже ва царехъ Стефана ва од него сазданои цркви, пострада од оца очима своима лишеніемъ, а од сина ꙋдавленіемъ: отацъ милꙋтинѫ, а син Стефан”.[26]

На жалост, сасвим су штури подаци о разлозима који су 1757. привукли петроварадинског грађанина Василија Мирољуба да посети Дечане. У кратком запису исписаном у проскомидији он каже: „По многим странствованію своем возбꙋжден желаніем видѣти слѣди ꙋпадшаго отечества своего и богоугоднаго житіа приде и во свѧтꙋю свѧтꙋю Дечанскꙋю царскꙋю ѡбитель сь ꙋпомѧнꙋти прежде Петроварадинскіи ꙋроженецъ Василіи Миролювъ ювопитныи древности и новости испитателъ.“[27] Међутим, свакако најзначајнији путник који је у 18. веку посетио Дечане био је српски историчар Јован Рајић. У писму митрополиту Стевану Стратимировићу и сам је објаснио ово своје путовање, које је обавио „с великим трудом и опасностију живота чрез туришчину“.[28] Учинио је то тражећи „в тамошњих стран монастиреј наших древностеј рукописи jеже и случилосја мње неколико

[25] Љуб. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, бр. 3052.
[26] Љуб. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, бр. 2852.
[27] Љуб. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, бр. 8115.
[28] Шакота, *н. д.*, 31.

таквих достати".[29] Рајић је приликом боравка у Дечанима прочитао и натпис фра Вите Которанина о зидању храма, исклесан над западним вратима 1348, а тај свој препис објавио је у II тому своје „Историје". На тај начин, с правом закључује Мирјана Шакота, остаје чињеница да су дечанске древности, поред хиландарских, већ крајем XVIII века биле „најгласовитије у српском народу". Задубљен у проналажење нових извора за српску историју, Јован Рајић није стигао, или није имао разумевања, да своју учену пажњу за тренутак задржи и на толиким драгоценим уметничким делима, којима су биле испуњене манастирска црква и ризница. Те древности за њега још нису имале своје ликовне поруке. Па ипак, иако дечанска ризница још увек није откривена, ипак, стиче се утисак да Дечани током целог XVIII века нису Србима били непознати, па чак и недокучиви. Током деценија, увек се неко из Дечана оглашавао, увек су стизали подстицаји да се ова велика царска лавра прикључи изабраним споменицима наше историјске отаџбине. И док су бројне архивске вести из којих се ишчитава да су наши монаси на све стране, а посебно у царској Русији, тражили духовну и новчану помоћ (понекад је реч о правим очајничким вапајима) у тим истим тешкоћама Дечанци углавном отмено ћуте. Штавише, они у тишини устројавају своју књигу у коју уписују своје заклетве о својој трајној оданости манастиру, о својој решености да га не напусте без обзира на тежину притисака са стране. Из тих разлога, Дечани у историји нашег монаштва имају посебно, па чак и изузетно место.

Из свега што је досад речено намеће се као закључак: Судбина манастира Дечана после 1690. и 1737. у великој се мери разликује од свега што је задесило све наше остале манастире, укључујући и Пећку патријаршију. Главни допринос Дечанаца српској духовности у 18. веку везан је за ширење култа светог краља Стефана Дечанског, култа за чије су распростирање стекли великих заслуга Јован Георгијевић и патријарх Арсеније IV Јовановић. Захваљујући овим двема личностима, тај култ је ухватио маха на подручју карловачке митрополије, а иконе са представом враћања вида ослепелом краљу обогатиле су тематику наших иконостаса. Исто тако, Јован Георгијевић и патријарх Арсеније IV Јовановић стекли су највеће заслуге што се код Срба у Аустрији развио још један култ: култ наших великих средњовековних задужбина, чије графичке представе обогаћују новообновљену српску графику у 18. веку. И још нешто. Градећи осмишљено и веома упорно модерно национално осећање код Срба, Јован Григоријевић и патријарх Арсеније IV Јовановић су у 18. веку, поред грофа Ђорђа Бранковића, главни творци једног веома јасно постављеног идејног програма; иза њихових амбиција да им се призна цркена јурисдикција над целим Илириком крили су се и планови да се територијално, разуме се под хабзбуршком влашћу, заокружи и омеђи територија српског народа. Графичке представе царских задужбина одиграле су у оваквим спекулацијама своју прворазредну улогу. На свој особен начин, својим легендама и хералдичким додацима, они су код Срба будили прошлост, опомињали на садашњост и подстицали на будућност. У свим тим процесима значај Дечана био је велики.

[29] Исто.

L'IMPORTANCE DU MONASTERE DE DEČANI AU XVIIIe SIECLE

DEJAN MEDAKOVIĆ

Dans ce travail, l'auteur, se basant sur des données recueillies dans le matériel écrit concernant le monastère de Dečani au XVIIIe siècle, arrive à de nouvelles conclusions sur l'importance et la place de cet établissement monastique dans le renouveau spirituel du peuple serbe au XVIIIe siècle. Il constate ainsi de façon plus évidence le grand prestige dont jouissaient dans la société serbe de cette époque les monastères bâtis sur le sol de l'ancienne patrie, en particulier les laures telles que Studenica, le Patriarcat de Peć et finalement le monastère de Dečani lui-même. Ces monastères ont été d'une façon particulière inclus dans le concept d'historicité dominant alors, dont la formation et le développement étaient pour une grande partie dus au mérite du moine de Dečani, Jovan Djordjević, plus tard évêque et métropolite de Sremski Karlovci.

НАРОДНЕ ПЕСМЕ О ЗИДАЊУ МАНАСТИРА ДЕЧАНА

ВЛАДИМИР БОВАН

О зидању манастира Дечана пева се у епским народним песмама, али његов настанак био је предмет интересовања и народних приповедача, што је дошло до изражаја у народним легендама и предањима. Епске песме припадају нашим најстаријим песмама, а у циклусу преткосовских песама чине најбројнији круг записа о једном Немањићу, после цара Душана, разуме се, који је и у овима једна од главних личности. Поред Стефана Дечанског, главне личности песама о зидању манастира Дечана, и његовог сина Душана, помиње се и сестра Стефанова. Догађај, градња манастира, и личности су историјске. Ми се, међутим, нећемо у овом прилогу бавити историчношћу песама, већ ћемо се задржати на њиховој песничкој грађи. Народне песме о Дечанима засноване су на двама општим песничким мотивима: на мотиву о сукобу оца и сина и на мотиву о „последњим временима", али тако да први мотив као мања тематска јединица чини више садржину песме, а други, пак, више служи као идејна основа њена.

Народне песме о зидању манастира Дечана посебно је проучавао једино Драгутин Костић,[1] одличан познавалац наше народне епике. Он је, међутим, засновао своју студију на свега четири њему позната записа варијаната народне песме, узимајући као најранији запис браће Миладиноваца[2], а затим Серафима Ристића[3], Богољуба Петрановића[4] и Ивана Степановича Јастребова.[5] Ми смо седамдесетих година објавили прилог проучавању народних песама о зидању манастира Дечана.[6] Сада, међутим, располажемо с двоструко већим бројем записа варијаната ове песме и њихов број износи осамнаест, рачунајући и помињање једне варијанте од стране Јована Цвијића. Толики број записа варијаната ове песме сведочи о њеној великој распрострањености и омиљености у народу и зато ови записи заслужују да се још једном размотре. И ми ћемо поћи од записа варијаната, наводећи њихов редослед записивања, а затим ћемо покушати да утврдимо настанак песме и њен развој, да бисмо дали кратку анализу тематско-идејне основе записа, дотичући се рада Драгутина Костића и допуњујући или исправљајући његове закључке.

Записи варијаната песме о зидању манастира Дечана настају од 1844. године до сада и њихов редослед је овакав: 1. Виктора Григоровича (1844),[7] 2. Александра Феодо-

[1] Драгутин Костић, *Народне пјесме о зидању Високих Дечана*, Прилози проучавању народне поезије 1938, св. 2, стр. 205—216.

[2] Миладиновци, *Зборник*, Скопје 1961, бр. 47.

[3] Серафим Ристић, *Дечански сиоменици*, Београд 1865, стр. 67—71.

[4] Богољуб Петрановић, *Српске народне пјесме*, Београд 1870, II, бр. 11.

[5] Иванъ Степановичъ Ястребовъ, *Обычаи и пѣсни турецкихъ сербовъ*, Санктъ Петербургъ 1889, стр. 239.

[6] Владимир Бован, *Прилог проучавању зидања Дечана у народној песми*, Стремљења 1971, бр. 4, стр. 386—402; бр. 5, стр. 647—665.

[7] Текст песме објавио је Харалампије Поленаковић, *Македонске народне пјесме у Вразовој заоставштини*, Грађа за повијест књижевности хрватске, ЈАЗУ, књ. 21, Загреб 1951, стр. 278—279.

ровича Гиљфердинга (1847),[8] 3. Браће Миладиноваца (1861).[9] 4. Серафима Ристића (1865),[10] 5. Запис објављен у „Даници" новосадској (1865),[11] 6. Богољуба Петрановића (1867),[12] 7. Ивана Степановича Јастребова (1886),[13] 8. Јована Цвијића (1911, али он наводи садржину једне песме и помиње још једну варијанту),[14] 9. Запис објављен у „Босанској вили" (1914),[15] 10. Станка Костића, две варијанте,[16] 11. Атанасија Петровића,[17] 12. Милојка Веселиновића,[18] 13. Крсте Алексића, две варијанте[19] и наше две варијанте.[20]

Из наведених збирака, од којих су неке објављене а неке још у рукопису, види се да су записи настали на трима подручјима: на косовско-метохијском осам, на македонском седам и три у северозападном делу наше земље, у околини Сарајева. Интересантно је још да су сви записи са Косова и Метохије настали у Дечанима или околини, осим записа из збирке И. С. Јастребова[21]; записи из Македоније су из Солуна, али записивач је био из Галичника, затим две из Малешева, једна из околине Скопља и две још са ширег македонског подручја, од којих је једна препричана а једна само поменута, и једна из јужне Македоније; записи из Босне су из околине Сарајева. О распрострањености и омиљености епских народних песама о зидању манастира Дечана и о Дечанима уопште, сведочи не само распрострањеност песама о зидању манастира, већ и опевање манастира Дечана у другим нашим епским народним песмама већ и народно приповедање. Ово, уосталом, потврђују и Вукови записи *Српских народних пјесама* и његов *Српски рјечник*, где се у више песама помињу Дечани, а у *Српском рјечнику* објављена је и једна народна легенда о Дечанима, заправо о томе како је настало то име. При проучавању народних песама о зидању манастира Дечана треба имати у виду и песме о „последњим временима", јер су и оне важне за шире посматрање мотива и за праћење међусобних утицаја различних облика усмене народне традиције о Дечанима.

Од колике је песничке старине мотив о зидању манастира Дечана у нашим народним песмама тешко је претпоставити без писаних сведочанстава, а њих нема све до 1844. године, када настаје први запис ове песме. Судећи према записима, прозни облици су старији од песничких, јер Вук Караџић већ 1818. године објављује легенду о Дечанима у *Српском рјечнику*.[22] То је њен први запис у новије доба. Легенда је, међутим, постала знатно раније и о томе да је у усменој народној традицији Срба Дечана и околине постојала у XV, а можда и крајем XIV века, сведочи Григорије Цамблак у *Житију краља Стефана Дечанскога*, приповедајући о исцељењу једног човека над моштима Дечанског, и о исцељењу других, када наводи за потврду истинитости свог навода народно предање, где каже: „и они који су знали кажу да су до скоро били живи".[23] Мислим да можемо бити сигурни у континуитет народне легенде о Дечанима, само морамо претпоставити да је она у току неколико векова мењала свој облик, живећи каткад и у облицима везаног и невезаног говора,

[8] Александр Федорович Гильфердинг, *Босния, Герцеговина и Старая Сербия*, С. Петербургъ 1859, стр. 67—71.

[9] Брата Миладиновци, *Бьлгарски народни песни*, Въ Загребъ 1861. Песма је објављена и у зборнику поводом стогодишњице издања, Миладиновци, *Зборник*, Скопје 1961, бр. 45.

[10] Серафим Ристић, *Дечански споменици*, Београд 1865, стр. 67—71.

[11] „Даница", Нови Сад, 1865, стр. 572.

[12] Богољуб Петрановић, *Српске народне пјесме из Босне и Херцеговине*, Београд 1870, бр. 11.

[13] Иванъ Степановичъ Ястребовъ, *Обычаи и пѣсни турецкихъ сербовъ*, С. Петербургъ 1889, стр. 239.

[14] Јован Цвијић, *Балканско полуострво*, I—II, Београд 1966, стр. 481.

[15] „Босанска вила", XXVIII, 1914, стр. 177.

[16] Станко Костић, рукопис, Архив САНУ, Етнографска збирка. Песма је објављена у књизи *Малешевски народни песни*, Скопје 1959, стр. 148.

[17] Атанасије Петровић, рукопис, Архив САНУ, Етнографска збирка, II, бр. 33.

[18] Милојко Веселиновић, рукопис, Архив САНУ, Етнографска збирка бр. 209, песма под бр. 55.

[19] Крста Алексић, *Народне умотворине града Пећи и околине*, 1970, рукопис, песма бр. 34, као и један доцнији запис.

[20] Владимир Бован, Рукописна збирка, бр. песме 1572. Један запис је настао доцније, 1982. године.

[21] Јастребов, стр. 232.

[22] Вук Стеф. Караџић, *Српски рјечник*, Беч 1818, под *Дечани*.

[23] Григорије Цамблак, *Живот краља Стефана Дечанскога*, Старе српске биографије XV и XVII века, Београд 1936, стр. 32.

али је, исто тако, мењала мање-више и своју садржину, каткада и зато што се прилагођавала идејној основи песме или приче. Цамблак је истакао као главни елеменат народног предања о Дечанима исцелитељску моћ моштију Стефана Дечанског; народна легенда у Вуковом запису истиче, међутим, као основни мотив сукоб оца и сина, затим чудесно исцељење Стефаново и одужење исцељеног подизањем манастира. У том времену, од Цамблака до Вука, народно предање, у песничком или приповедном облику, проширивало је или сужавало свој сиже појединим мотивима или елементима приповедања који су у вези са настанком манастира, узимајући каткад грађу и из писаних сведочанстава о Дечанима. О ктитору манастира Дечана као мученику први је писао сам Дечански у крисовуљама[24]; о сукобу са оцем писао је Душан у Повељи манастиру Врањини[25], а о сукобу Дечанског са оцем пише Данило II, приповедајући и о прогонству Дечанског у Цариград.[26] Већ и ови поменути писани споменици садрже грађу за народну песму и народну причу. Када је грађа из писаних споменика преузета од стране народног песника и приповедача, тешко је и претпоставити, али без сумње је она освежавала, с времена на време, народно усмено предање о манастиру Дечанима. И када је реч о изворима за народну песму о зидању манастира Дечана, треба имати у виду, поред наших оригиналних писаних сведочанстава и наше старе просвете уопште, и преводну књижевност, а пре свега једну византијску легенду о зидању цркве свете Софије у Цариграду, која је на наш језик преведена већ у XIV веку. Она је интересантна зато што је вероватно пренела у нашу књижевност мотив о „последњим временима", дакле причу да ће се променити царство и да ће Турци завладати.

У нашим епским народним песмама када се год помињу средњовековни манастири, готово увек се наводе и Дечани, иако су певачи били из других крајева наше земље, удаљени од Дечана. У Вуковој збирци *Српских народних пјесама* о Дечанима певају Филип Вишњић[27], Старац Рашко[28] и два непозната певача: од првог је Вук записао песму *Зидање Раванице*[29], а од другог *Опет зидање Раванице*.[30] У стиховима наведених песама певачи су испуњени поносом на величину и лепоту манастира Дечана и одушевљено певају о њему. То одушевљење удахнула је делом и наша стара просвета, која у споменицима XIV и XV века јако истиче баш лепоту Дечана, више заправо него и једног нашег манастира. Стихови из поменутих песама друге Вукове књиге, као и из песама збирака каснијих записивача српских народних песама, показују живо присуство овог нашег манастира у епској народној песми. У Вуковој збирци налазимо и песму која опева један догађај који се збио у самом манастиру.[31] Певач ове песме остао је непознат, али судећи по познавању географских детаља у манастирској околини — рекло би се да је био из Метохије или са Косова, или, можда, из суседних крајева. Да је ова песма опевала заиста један реалан догађај, сведочи запис једне песме код Марка Миљанова.[32] И Марко Миљанов је записао уз ову песму да је она опевала истинит догађај, а да су га, исто тако, опевале и арбанашке народне песме.[33]

У неколико песама Вукове збирке опевано је зидање манастира Раванице[34], Манасије[35] и Девича[36]. У њима су опевана „последња времена", заправо пропаст српског

[24] Хрисовуља манастира Дечана, *Monumenta serbica*, Беч 1858, стр. 88—100.

[25] Хрисовуља Стефана Дечанског манастиру Врањини 1330. Види Љ. Стојановић, *Записи и натписи*.

[26] Архиепископ Данило II, *Живот краља Милутина*, у књизи *Животи краљева и епископа српских*, Београд 1935, стр. 92, 95.

[27] Вук Стеф. Караџић, *Српске народне пјесме*, књ. II, Београд 1969, песма бр. 24, стихови 19—20 (песма *Опет Свети Саво*).

[28] Исто, песма 35, *Зидање Раванице*, стихови 31—32.

[29] Исто, II, 35.

[30] Исто, II, 36.

[31] Исто, IV, бр. 16, *Јаут-беГ и Перо Мркоњић*.

[32] Марко Миљанов, *Сабрана дјела*, Титоград 1967, књ. I, стр. 108.

[33] Исто, стр. 107—108.

[34] Вук, II, 35, 36.

[35] Вук. VI, 28.

[36] Исто, 29.

царства и долазак Турака, и у њима се као мотив појављује савет да се задужбина не гради од мермера и не украшава драгоценостима, јер се такве неће одржати зато што ће Турци опљачкати драгоценост, а од мермера ће градити џамије, већ да се подиже грађевина од камена како би се одржала и за време Турака, јер „од камена ником до камена". О раширености песама о зидању манастира с мотивом о „последњим временима" сведочи и Вук записом уз песму *Зидање Раванице*: „Ја сам ову пјесму, у многоме које чему друкчије, слушао још као дијете у Тршићу."[37] У обема песмама о зидању манастира Манасије и Девича, у Вуковој VI књизи, има још неколико значајних елемената који помажу утврђивању генезе песама о зидању манастира Дечана. Наиме, у песми *Зидање Манасије* пева се да манастир гради *српски цар Стефане*,[38] а неимар се зове *Петар*,[39] што се подудара са стиховима двеју варијаната о зидању Дечана, а што је још интересантније, у песми налазимо стихове какву цркву ктитор гради: „На лепоту да је лепше нема,// у висину да је више нема",[40] па још ктитор говори Петру неимару: „Ти не жали мермера камена,// ни цареве ризнице и блага",[41] као и на податак о времену колико се црква гради — четири године, што се опет подудара са стиховима неколиких варијаната песме о зидању манастира Дечана.[42]

Мотив о последњим временима доминантан је у неколиким песмама Вукове збирке и у свима варијантама о зидању манастира Дечана. То је стари књижевни мотив и први траг о његовом присуству у нашој књижевности налазимо у једном преводу старе византијске легенде о зидању цркве свете Софије у Цариграду у преводу из XIV века.[43] У тој византијској легенди приповеда се како је цар Јустинијан хтео да гради цркву Свету Софију са подом од сребра, али га саветници одговоре од намере казујући да ће настати „последња времена". Из писане књижевности мотив се могао пренети и у усмену, али је, исто тако, могао бити преузет и из грчке усмене књижевности. Како се мотив налази и у песмама преткосовског и косовског циклуса, вероватно је да се прво везао баш за име Стефана Дечанског и његовог сина цара Душана, а затим пренесен и на кнеза Лазара. О овоме, истина, немамо никаквих писаних сведочанстава, али како је он у нашу народну књижевност дошао после доласка Турака, дакле у једном ретроспективном посматрању догађаја, вероватније је да се везао за песме о Дечанима, које су постојале можда и пре косовске битке. Када су те прве песме с мотивом о последњим временима настале, не може се рећи тачно, али сигурно је да се то догодило знатно пре првог записа ове песме 1844. године, јер је било много лакше да се веже за већ постојеће песме о зидању манастира Дечана, посебно што су те песме од почетка узеле за основу сижеа сукоб оца и сина, а везивањем за Стефана Дечанског и Душана певачи су само дали овом мотиву и историјску подлогу, која је освежавана писаном грађом. Истина, овај мотив о сукобу оца и сина није у свима варијантама везан за Дечанског и Душана, јер у варијанти Јастребова и осмерачкој Станка Костића они се не помињу, а у једној варијанти опеван је сукоб браће. Но, да су песме сачувале сећање на сукоб Стефана Дечанског и сина му Душана сведоче све остале записане варијанте.

Поред ова два општа основна мотива, о „последњим временима" и сукобу оца и сина, који се у песми преплићу и чине не само тематску већ и идејну основу сижеа песме о зидању манастира Дечана, од којих је мотив о сукобу оца и сина поткрепљен још историјским сукобом ове двојице Немањића, у песмама налазимо још и низ елемената који се налазе у биографијама Стефана Дечанског. У *Житију краља Стефана Уроша Трећег*,

[37] Исто, II, 36, уз стих 106.
[38] Вук, VI, 28, стих 1.
[39] Исто, стих 5.
[40] Исто, стих 9, 10.
[41] Исто, стихови 11—12.
[42] Види код Гиљфердинга и Ристића.
[43] Византијска легенда нађена је у преводу из XIV века, и она је сиже везала за византијског цара Константина. Народна песма ју је могла прузети у XIV или неком веку касније.

Даниловог настављача, посвећено је релативно доста простора зидању самог манастира: биограф наводи речи Дечанског о жељи да настави традицију предака у зидању задужбина[44], а затим и његову одлуку[45]; потом описује избор места за манастир,[46] а онда говори о мајсторима који ће градити манастир.[47] Григорије Цамблак наводи још низ елемената који ће ући у народну песму о зидању манастира: о избору места за манастир[48], описује лепоту места с дивљењем,[49] величанство унутрашњости цркве[50], дивоту спољњег изгледа[51], затим износи доброчинство подизањем болнице за исцељење болних.[52]

Народни певачи су опште мотиве о сукобу оца и сина и о „последњим временима" прилагођавали историји, или боље рећи историјској усменој традицији која се напајала грађом из средњовековних писаних споменика, књижевних и историјских. Спона између писане и усмене речи била је црква и без сумње је да су ту најважнију улогу играли баш калуђери манастира Дечана. И првобитна песма народна настала је, у то нема сумње, без обзира што писаних сведочанстава о томе нема, у самом манастиру Дечанима или у његовој непосредној околини, како то обично бива у народној епици, јер, по правилу, песма настаје баш на месту где се догађај одиграо и обухвата личности које су у њему учествовале.

Душан Костић је, расправљајући о народним песмама о зидању манастира Дечана, поред осврта на записивање варијаната, место и време настанка песме, на могућност утицаја једних варијаната на друге и контаминације с песмама из Вукове збирке о зидању Раванице, задржавши се посебно на Јастребовљевој варијанти због њеног одступања од осталих и сличности са поменутим песмама из Вукове збирке, — донео на крају четири закључка: да је песма о зидању манастира Дечана настала у јужној Србији половином XIX века; да је варијанта из Јастребовљеве збирке контаминација песама типа варијанте из збирке Миладиноваца и *Зидања Раванице* из Вукове збирке; да је Светомир Ристић варијанту коју је објавио допуњавао, а да је Петрановић, у ствари, превео варијанту Миладиноваца на српски језик и престилизовао.

Костић је своје мишљење засновао на пет варијаната поменуте четворице записивача (две Петрановићеве) па су његови закључци, донесени на основу малог броја записа, непотпуни, а његова мишљења о настанку и животу песме захтевају знатније измене.

Костићево мишљење да је песма настала у „Јужној Србији" неодређено је, а што се тиче мишљења да је настала средином XIX века — оно нимало не одговара времену настанка првобитног облика песме. Када је реч о месту настанка песме, мора се узети Дечане, а одатле су је верници и калуђери разносили на све стране докле је доспевала јурисдикција Пећке патријаршије. Што се тиче, пак, времена настанка, и на основу првих записа може се видети да је она настала далеко раније, не само пре више година и деценија, већ и векова, што сведочи и Григорије Цамблак у *Житију Стефана Дечанског*, наводећи народно предање о исцељенима над моштима ктитора манастира Дечана. То је била, вероватно, народна приповетка, народно предање, али могуће је да је и песма настала када и оно, но исто тако је могуће да је она настала и из усменог предања у невезаном говору. Народна песма је у прошлости обично пратила велике грађевинске подухвате и сасвим је природно било да прати и подизање манастира Дечана, чија је изградња представљала у ономе времену заиста фантастичан грађевински подухват. Та прва песничка творевина о грађењу манастира вероватно се разликовала од варијаната записаних у XIX веку. Ако је песма настала у току градње или незнатно после ње, тада, сигурно, није било оне песничке целине о „последњим временима", а и сам сукоб оца и сина, када је

[44] *Житије краља Стефана Уроша III* у књизи *Живот краљева и архиепископа српских*, Београд 1935, стр. 152.
[45] Исто.
[46] Исто, стр. 153.
[47] Исто.
[48] Григорије Цамблак, пом. дело, стр. 22.
[49] Исто.
[50] Исто, стр. 23.
[51] Исто.
[52] Исто, стр. 27.

ушао у песму, био је друкчије песнички уобличен; преображај песме, у правцу њеног уобличавања у садржину коју је песма имала у XIX веку, извршен је, вероватно, у доба обнављања Пећке патријаршије. Тада су, ако не и раније, укомпонована оба ова мотива, мотив о сукобу оца и сина и мотив о „последњим временима", па је песма све више добијала коначан облик, какав ће записати записивачи XIX века. Жива и стално присутна писана традиција и усмена традиција у самом манастиру Дечанима, а пре свега *Житије Стефана Дечанског*, напајала је усмену традицију о сукобу оца Дечанског са сином Душаном, док је други део грађе, оформљен око мотива о „последњим временима", црпен из преведене византијске легенде о грађењу цркве свете Софије у Цариграду. Главна полуга у преношењу грађе из писане у усмену сферу стварања било је особље самога манастира Дечана, калуђери у првом реду. Стваралоци првобитне песме о зидању манастира Дечана узели су као стожер два мотива: о сукобу оца и сина и о „последњим временима", као две приповедно-песничке целине, спојили их и везали за историјске личности посматрајући догађај ретроспективно, када се тиче мотива о „последњим временима". Првобитна песма о зидању манастира Дечана, вероватно доста слична варијантама записаним у XIX веку, била је вероватно најсличнија и језиком и сижеом Јастребовљевој, преносила се из Дечана у друга места Метохије и Косова и даље на југ у Македонију и на запад преко Црне Горе у Босну. Верници из Македоније су сваке године масовно походили Дечански манастир, а да су везе манастира с Македонијом биле врло живе сведочи и чињеница да је било отуда и калуђера дечанских, па чак и управитеља манастира. Црна гора, пак, представљала је снажну епску залеђину. Отуда су сваке године долазиле масе становништва у Метохију на прехрану, па и у сам манастир. У записаним варијантама песме у Дечанима огледа се јак утицај овог залеђа у језику песама, што је нарочито дошло до изражаја у Ристићевој варијанти, што је, можда, и навело Костића да каже да је Ристић преудешавао песму. Снажна епска традиција у Црној Гори утицала је, без сумње, и на одржавање певања о зидању манастира Дечана. Зато је сасвим разумљиво да је народне певаче интересовало не само зидање манастира, већ и остали догађаји везани за њега. О томе сведочи и једна народна песма из Вукове збирке о одбрани манастира од похаре,[53] чији је певач вероватно из Црне Горе, као и једна песма у Марка Миљанова са готово истом садржином.[54]

Да је првобитна народна песма настала баш у Дечанима, сведочи, поред осталог, и богатство грађе варијаната записаних у Дечанима. Најбогатија је грађом варијанта у запису Серафима Ристића, записана у самим Дечанима. Када се она рашчлани, види се да садржи преко педесет елемената песнички уобличених.[55] Само неколико мање од педесет садржи Гиљфердингова варијанта, такође записана у Дечанима. Све остале варијанте, ако су записи потпуни, садрже од тридесет до двадесет елемената, а испод двадесет Јастребовљева и Григоровичева, док осмерачка Станка Костића има само шест елемената и најсиромашнија је од свих до сада познатих варијаната, па чак и од оних чији су непотпуни записи.

Други закључак Драгутина Костића да Јастребовљева варијанта „не даје утисак целе, изграђене, заокругљене песме, него се представља више као контаминација два одломка, можда не и од једне исте песме"[56], јер је преузела, наводно, из Вукове песме *Зидање Раванице* инвентар задужбина Немањића, а осталу грађу узела из варијаната песме о Дечанима, — такође се не може прихватити. Јер, да је косовски певач преузео списак задужбина Немањића из Вукове песме, преузео би га без измена и навео би све те мана-

[53] Вук, IV, 16.

[54] М. Миљанов, пом. дело, стр. 108.

[55] Види: Владимир Бован, *Зидање манастира Дечана у епској народној песми*, у књизи *О народној књижевности Срба на Косову*, Приштина 1980, стр. 186—188.

[56] Д. Костић, стр. 209.

стире, а он је, напротив, преузео само поступак, део композиције таквих песама, а навео је само манастире са Косова, дакле оне које је добро знао. Да је, пак, другу грађу преузео из варијаната о зидању Дечана, преузео би и причу, дакле мотив као заокружену песничку целину, о сукобу оца и сина, који је баш типичан за све варијанте о зидању манастира Дечана, осим осмерачке. Што је изостављен у њој део о сукобу оца и сина, може само да указује на велику старину архетипа ове песме, јер сличност у том погледу са осмерачком песмом[57] такође наводи на такав закључак. Костићево мишљење да је варијанта Миладиноваца, као најстарија „после неких 25 година, прилагођена шаблону Вукове песме „Зидање Раванице" забележена у северном делу Јужне Србије, на Косову, као варијанта J."[58], неодрживо је зато што Јастребовљева варијанта није настала прилагођавањем варијанте Миладиноваца поменутој Вуковој песми, јер је много ближа Гиљфердинговој и Ристићевој, а ако је овај став донео на основу старине записа варијаната, ни тада није јер је Гиљфердингова записана пре варијанте Миладиноваца и могла је пре бити позната као таква косовским певачима него варијанта Миладиноваца, чији ниједан примерак није затечен на Косову и у Метохији. Поред свега тога, језиком је ближа била косовским певачима варијанта и Гиљфердингова и Ристићева него варијанта Миладиноваца.

Трећи закључак Драгутина Костића, да је песма „у непосредној околини манастира Дечана, запамћена од оца Серафима Ристића по чувењу, допуњена, раширена, прерађена књишки у варијанту P."[59] — такође се не може прихватити у целини. Песму је, без сумње, Ристић чуо у Дечанима или непосредној околини, можда у манастирском конаку од неког верника или калуђера. Да је песма „допуњена, раширена, прерађена књишки", Костић није ничим доказао. Можда је језик песме навео Костића на закључак да је „прерађена књишки", јер Ристић је могао записати песму и од певача из Црне Горе. Ако је Костић имао негде права да закључи да је Ристић додавао понешто песми — то би били они стихови „широка побожно-родољубива смера". Но, такве стихове су могли испевати и народни певачи, јер је то доба снажног буђења националне свести и један велики полет родољубља.

Тврђење Костићево да је Петрановић или његов певач престилизовао варијанту Миладиноваца, а то доказује сличношћу стихова ових двеју варијаната, такође се не може прихватити јер је Петрановићева варијанта језиком и садржином ближа Гиљфердинговој и Ристићевој. Истина је да је Петрановић био склон мистификацијама и „позајмљивању" сижеа и мотива, али то није морао чинити са варијантом Миладиноваца, јер су му много ближе биле Гиљфердингова и Ристићева, до којих је лакше могао доћи него до варијанте Миладиноваца.

Када се приступа проучавању народних песама о зидању манастира Дечана, мора се имати у виду да су пре песама са садржином коју су нам донели записи из XIX века могле постојати песме у којима се певало само о „последњим временима" и песме у којима се певало о сукобу оца и сина. Песме с мотивом о сукобу оца и сина, опевајући врло стар општи, интернационални песнички мотив, унеле су и историјску грађу, везујући се за историјски догађај, за сукоб Стефана Дечанског и сина му Душана. Мотив о „последњим временима" преузет је из преведеног дела византијске књижевности још у XIV веку, само је сиже са византијског цара пренесен на српског краља Стефана Дечанског, са цариградске цркве свете Софије на манастир Дечане, само што је овде градња манастира посматрана ретроспективно, јер песма је настала са мотивом о „последњим временима"

[57] Варијанта А. Костића у осмерцу показује уверљиво да је постојала посебна народна песма с мотивом само о последњим временима. О старини осмерачке епике види: Владан Недић, *Српскохрватска осмерачка народна епика*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор 1970, св. 3—4, стр. 196—213.

[58] Д. Костић, стр. 210.

[59] Исто, стр. 216.

после доласка Турака, када је већ све било давно готово. Песме с овим мотивом имале су такође за собом дуг песнички пут, о чему сведочи осмерачка варијанта из записа Станка Костића, у којој се не помињу чак ни Дечански ни Душан, већ византијски цар Константин, али исто тако и Јастребовљева варијанта, у којој сукоб оца и сина не постоји, већ се сиже песме заснива само на мотиву о „последњим временима". Када су се ове посебне песме, једне у којима се опева само мотив о „последњим временима" и друге које су опевале мотив о сукобу оца и сина, слиле у једну јединствену песму — не може се тачно утврдити, али вероватно много пре првог записа ове песме 1844. године и другог записа насталог неколико година иза тога у Дечанима, у запису Гиљфердинговом. Изграђеност песама у првим двама записима, а нарочито песме у другом, Гиљфердинговом запису, сведочи о њеном дугом постојању. Та Гиљфердингова варијанта, коју је он записао од једног становника Србина у селу Дечанима, и то онако како ју је он певао, од речи до речи, вероватно је и најближа прототипу који је живео у Дечанима дуго времена и који је дао и Гиљфердингову и Ристићеву варијанту, и остале варијанте, касније записане у Дечанима или дечанској околини. Богатство садржине тих варијаната и изграђеност песме сведоче такође о томе. Од педесетак елемената који граде варијанте записане од стране Гиљфердинга и Ристића, ми ћемо поменути овде само два: певање о материјалу од кога је грађен манастир и о мајсторима који су га градили, да бисмо видели њихов однос према историји, а поменућемо и кратко се задржати још само на главним личностима песме.

У свим варијантама песме о зидању манастира Дечана опеван је мотив о „последњим временима" и у свима се наводи намера ктитора да манастир гради од скупоценог материјала, али како његова сестра прориче пропаст царства и долазак Турака и саветује га да манастир гради од камена, јер „од камена ником до камена", да би се црква одржала и за турско доба. Ктитор гради манастир од камена, али у већини варијаната је то скупоцен камен, а у половини варијаната он се увози из неке друге земље; кров се гради од олова, изузев у Јастребовљевој варијанти, у којој се пева да сестра саветује брата да не ставља олово јер ће Турци од олова изливати ђулад и рушити српске цркве; стубови су, где се помињу, од мермера. Тако је у песми. Испитивањем грађевинског материјала од кога је сазидан манастир, од стране архитеката,[60] утврђено је да је камен за зидање темеља узиман из Бистрице Дечанске, мермер из бање крај Пећи и изнад самог манастира, бистрички мермер; олово за кров довожено је из Новог Брда, али је оловни кров мењан приликом неколиких обнављања покрова. Народни певач је изменио порекло мермера вероватно под утицајем других народних песама у којима се желело рећи о скупоцености, па према томе, и вредности грађе, али можда и под утицајем сазнања да су неке монументалне грађевине и Истока и Запада грађене од увозног, скупоценог мермера.

У свим варијантама у којима се помињу и мајстори, изузев три примера, пева се како су мајстори дошли с мора, а само у једној се наводи Котор. Име мајстора у варијантама где се оно наводи, а то су варијанте записане у Македонији, јесте Петар. Манастир је градио, како је добро познато, фра Вита Которанин и, како казују и други извори, браћа Ђорђе, Добросав и Никола. Певачи из Македоније су име градитеља манастира узели вероватно из других песама.

Главни јунаци песме о зидању манастира Дечана су отац, ктитор, краљ или цар Стефан, Степан, Стеван, затим син његов који се с њим сукобљава а име му је Шћепан, Душан, Стјепан, син Немањић, Стефан, и сестра Јелена. Прва два лика су историјска и сукоб међу њима, а Јелена је стално име владарке из наших народних песама, и то име је народном певачу било најближе, јер се мислило да је сестра Стефана Дечанског, Јелена, сахрањена у манастиру Дечанима. Све три личности су из династије Немањића.

[60] В. Р. Петковић и Ђ. Бошковић, *Манастир Дечани*, Београд 1941.

Лик Стефана Дечанског најрељефније је приказан у варијантама записаним у Дечанима, Гиљфердинговој и Ристићевој. У Гиљфердинговој варијанти пева се у почетку песме како отац благо кори сина зато што захтева поделу царства, а у наредним стиховима приказан је као великодушан човек и осећајан родитељ који чини сину на вољу поклањајући му царство и господство, све земље и градове, благо и народ, па га још саветује да чува народ, подиже порушене цркве, да доводи воду са планине у градове, као што су то чинили први Немањићи. Ктитор говори да ће се поносити манастиром као обележјем владавине. Тако благо је приказан сукоб оца и сина и у другим варијантама на српскохрватском језику, осим у Петрановићевој, где је тај сукоб приказан као нешто оштрији, јер на захтев сина да се дели отац га куне: „Ајд' дјели се, несретно ти било". Стефан Дечански је у свим варијантама у којима се помиње приказан као врло мирољубив човек, нежан родитељ и попустљив према сину, човек коме као да није стало до владавине и који жели мир више од свега. Овакав став народног певача сасвим је у складу са ставом српске цркве према Дечанском. Тај став је народни певач и преузео од ње. Зато је Дечански сликан светлијим бојама него иједан из династије Немањића владара, и по топлини сликања једино је свети Сава тако приказан у нашим народним песмама.

Син Стефана Дечанског, Душан, приказан је као иницијатор поделе царства, али нигде није због тога осуђен. Напротив, у неколиким варијантама дат је као пажљив син, а то је нарочито дошло до изражаја у Гиљфердинговој варијанти, у којој је сликан Душан, како се клања своме оцу, али и у Ристићевој. Црква је, иначе, била оштрија у осудама Душана због одвајања од грчке цркве и грехова учињених оцу. Што га је народни певач у овим песмама ипак ослободио грехова, разлози су двојаки: зато што је и сам један од ктитора манастира Дечана, јер је довршио манастир и богато га даривао, потврђујући све поклоне које му је отац доделио и додајући нове, као и због тога што није могао да превиди чињеницу да је Србија за Душанове владавине била најмоћнија држава на Балкану, што је нарочито истицано у XIX веку.

Лик сестре Дечанског, Јелене, једини је женски лик. Она је приказана као нека врста пророчице, која предвиђа према књигама староставним пропаст српског царства и долажење Турака. Она је приказана и као мудри саветник свога брата, који веома цени и уважава њено мишљење. Лик ове жене народни певачи су стварали са пуно поштовања, а у једној варијанти се пева чак како се посветила.

Сва три лика су стварана под утицајем српске цркве и наше старе просвете, али пресудно је било спајање двају мотива, о сукобу оца и сина и о „последњим временима", у једну заокружену, целовиту песничку творевину. Тај јединствен сиже песме попуњаван је затим низом историјских и легендарних елемената и они се у њој преплићу, али историјско ипак уступа пред песничким, легендарним.

LES POESIES POPULAIRES SUR LA CONSTRUCTION DE DEČANI

VLADIMIR BOVAN

Les poemes épiques populaires sur la construction du monastère de Dečani constituent le plus important cycle de poèmes consacrés à la construction d'un monastère serbe. Les premières variantes écrites de ces poèmes datent de 1844, les autres ayant continué à paraître jusqu'à une période toute récente. On compte aujourd'hui une vingtaine de ces textes apparus sur un territoire allant de Maleševo en Macédoine jusqu'à Sarajevo, les écrits les plus nombreux provenant de Dečani même. La popularité de ce monastère dans la poésie épique populaire est confirmée par les écrits contenant les variantes des poèmes sur sa construction mais aussi par les mentions très fréquentes de Dečani dans de nombreux poèmes épiques du Recueil de Vuk, ainsi que dans d'autres recueils. Toutes ces variantes sur la construction du monastère de Dečani célèbrent deux anciens motifs poétiques: la lutte entre le père et le fils, et «les derniers temps».

Les poèmes populaires sur la construction du monastère de Dečani ont été étudiés par Dragutin Kostić, mais il ne disposait alors que de cinq ou six écrits. Les textes apparus plus tard et les anciens écrits, tardivement découverts, ont permis d'entreprendre une nouvelle étude de ces poèmes sur la construction de Dečani, d'avoir un aperçu plus large du matériel poétique et d'établir d'une façon plus précise leur origine et leur ancienneté. La plupart des écrits que Kostić a eu devant lui ont également permis de mieux saisir les personnages poétiques apparaissant dans ces variantes: le roi Stefan Dečanski, l'empereur Dušan et la soeur de Stefan, Jelena, et de déterminer l'importance qu'a pu avoir l'ancien enseignement et l'Eglise serbe en général lors de la formation de l'élément de base de ces poèmes sur la construction du monastère de Dečani. On constate cependant que les éléments historiques, quelle qu'ait été leur force, ont du laisser la place principale aux éléments poétiques et légendaires.

ДЕЧАНИ И ВИЗАНТИЈСКА УМЕТНОСТ
СРЕДИНОМ XIV ВЕКА

Издавачи

Српска академија наука и уметности
НИРО „*Јединство*", Приштина

Ликовно решење корица

Никола Јанковић

Технички уредник

Јелка Поморишац

Коректори

Мара Голдштајн
Иванка Ђуричић

Тираж 2.000 примерака

Штампа

Београдски издавачко-графички завод
Булевар Војводе Мишића 17, Београд

YU ISBN 86-7025-033-0

У финансирању ове публикације учествовали су Инвестбанка, Београд и Републичка заједница културе Србије